# Mi Primer Viaje Literario

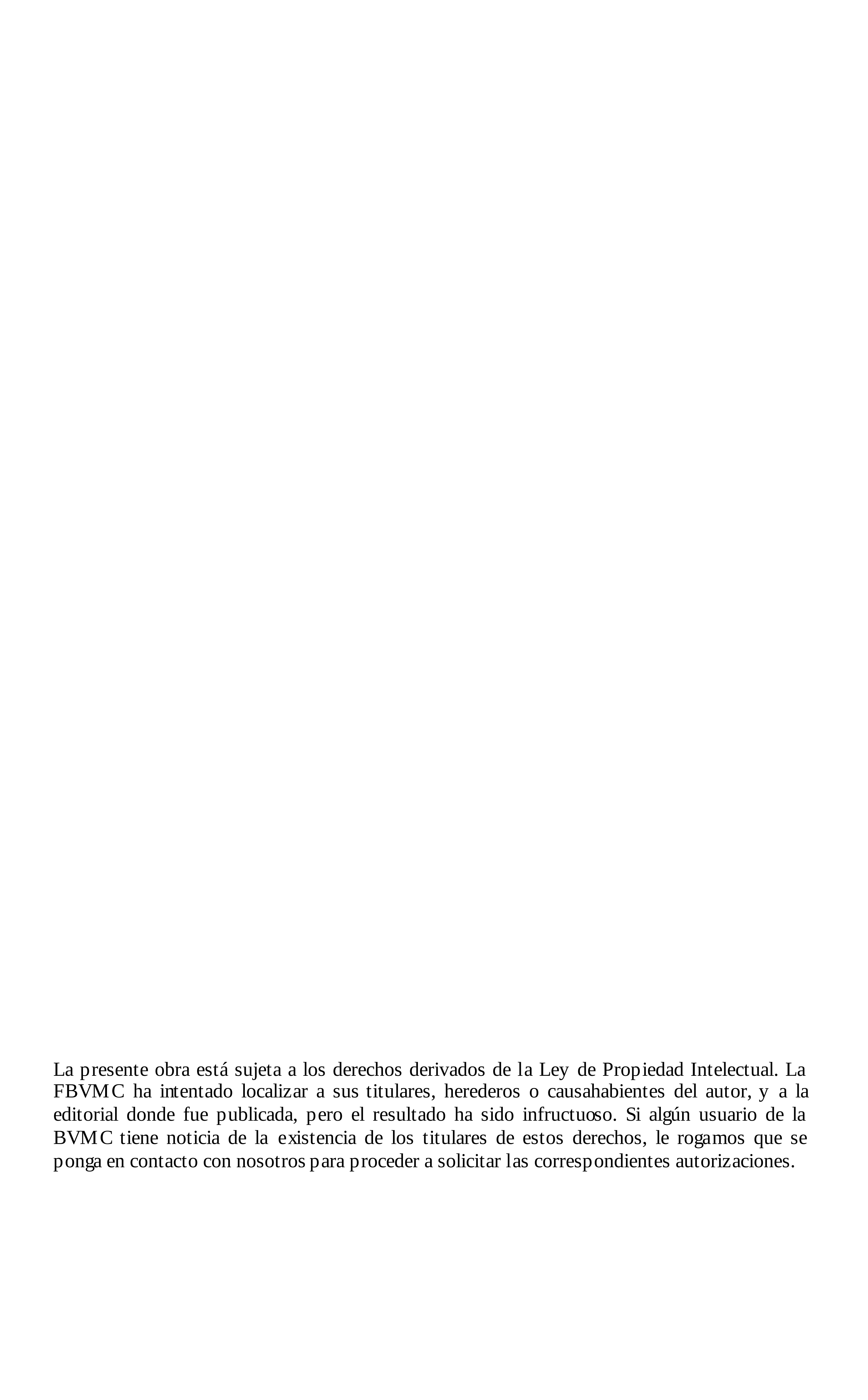


## De Garcilaso a Rodó

## Apuntes de crítica

por

Clara-Ines Zolesi



MI PRIMER VIAJE LITERARIO

# DE GARCILASO A RODO

Imp. "El Siglo Ilustrado", San José 938

MI PRIMER VIAJE LITERARIO

# DE GARCILASO A RODÓ

EL RENACIMIENTO EN ITALIA Y EN ESPAÑA (SÍNTESIS) — LA POESÍA BUCÓLICA - SU ORIGEN Y EVOLUCIÓN — GARCILASO — SANTA TERESA — EL GÉNERO PICARESCO — POETAS Y PROSISTAS DEL PERÍODO CLÁSICO — LA TRISTEZA DE QUEVEDO — POETAS Y PROSISTAS DEL SIGLO XIX — EL PESIMISMO DE LARRA — SARMIENTO — JOSÉ ENRIQUE RODÓ.

PÁGINAS DE EMOCIÓN Y DE CRÍTICA

POR

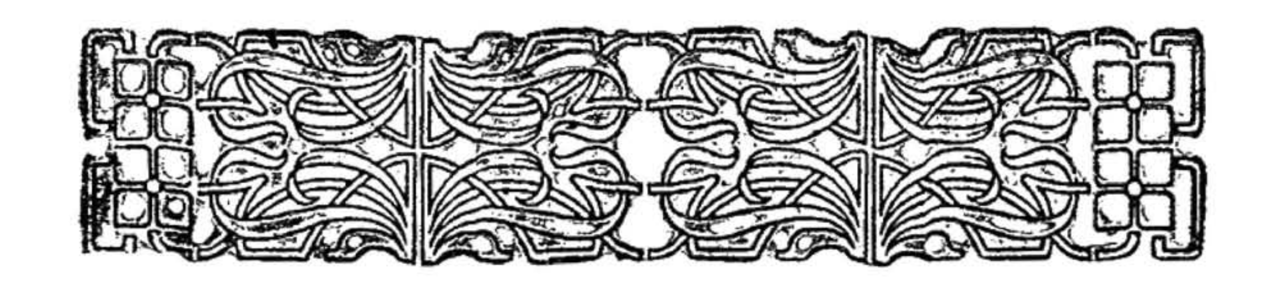
CLARA INÉS ZOLESI



EDITORIAL "FIDES"
MONTEVIDEO MCMXXVII

# ÍNDICE

Págs.



## PRÓLOGO

La autora de estas páginas no soñó en escribir un libro. No tuvo, siquiera, ante sí el propósito de elaborar una serie de apuntes. Es decir, que ni el pensamiento de ser útil a sus compañeras de estudios secundarios o preparatorios, ni menos todavía la generosa preocupación de brindar elementos culturales a distintos órdenes de lectores, propulsaron su juvenil voluntad, no habituada aún a la tensión de un largo esfuerzo disciplinado.

Emprendió un viaje literario. El primero de su vida adolescente. Motivo próximo: el mandato del programa respectivo. Estado de ánimo: el de sus preferencias vocacionales, alentadas por el confiado optimismo de su edad, por los nobles y aún no turbados arrestos de un espíritu nuevo que ha columbrado en su itinerario el goce de apetecidas emociones estéticas.

Por inclinación propia, por sabias orientaciones de la profesora señorita Alicia Goyena y, en parte también, por consejo paterno, prescindió

de teorías y rigorismos doctrinarios. Tuvo así la libertad de sí misma, sin supeditarse a preconceptos que, frecuentemente, deforman o desvían la visual íntima del viajero.

Y de jornada en jornada, fué tomando anotaciones.

Eran anotaciones íntimas. Expresan las inefables alegrías que embargan a los viajeros noveles ante el aparecer de lo bello, y exaltan a los neófitos ante la revelación de un misterio sagrado.

El que estas líneas escribe, pudo ver cómo cada autor comprendido y, más aún, cada obra maestra sentida con "intelecto de Arte", iba enriqueciendo las facultades de la alumna, a la par que afinaba sus sentimientos y acendraba su fervor para nuevas lecturas. Como padre y como pedagogo, no podía ni debía suscitar el sentido crítico y el de análisis, en detrimento de la emoción. "Sentir" es, a su juicio, el primer acto del temperamento artístico y "sentir" sigue siendo el acto definitivo, puesto que en él se incluye, a manera de una trama invisible, el análisis crítico. Crítica y sentimiento, unificándose en la inspiración que crea la obra, o en el deleite de quien la estudia, constituyen "el gusto".

Por eso estas páginas son esencialmente de emoción.

Por eso han de parecer tan desiguales entre sí.

Siendo tan variados los géneros y tan diversas las obras de cada género, no ha menester de-

mostrarse cómo determinados autores y determinadas producciones de los mismos han cautivado especialmente la atención de la autora.

No sólo se evidencia el ahinco y la fruición de la lectura según el género y el escritor, sino que, llevada por su temperamento, se detiene complacientemente a estudiar el aspecto o modalidades en las cuales encontraron mayor pábulo su aptitud analítica y su sensibilidad.

Así, admira en Fray Luis de León el sentimiento de la naturaleza y el intelectualismo lírico, haciendo notar que, mientras Santa Teresa es una mística extática de amor, el insigne salmantino es un sapiente filósofo cristiano, ávido de abismarse en la plenitud del conocimiento, que es la posesión de Dios.

Así discurre sobre "la tristeza de Quevedo", viendo aquel alto espíritu combativo, todo gallardía y fiereza, amargándose de muerte ante el desenfreno concusionario y lúbrico de su época. Pone del mismo modo, su contemplación emocionada sobre "el pesimismo de Larra", sorprendiendo el cáncer de su exasperada psicología, a través de su rápido y fatal proceso.

Y, sucesivamente, son los capítulos consagrados a Cervantes, a Quintana, a Bécquer, Sarmiento, Rodó, las telas en que atesoró la autora la nota personal de su temperamento, iluminando los rasgos íntimos de cada fisonomía.

Por virtud, acaso también por escasez de lec-

turas, justificada todavía por la edad y la naturaleza de sus actuales estudios, prescinde de efectismos eruditos. Con ello sale gananciosa la obra, pues perdura en sus páginas la espontaneidad de la anotación crítica o de las emociones, confiadas al papel en el instante de su origen.

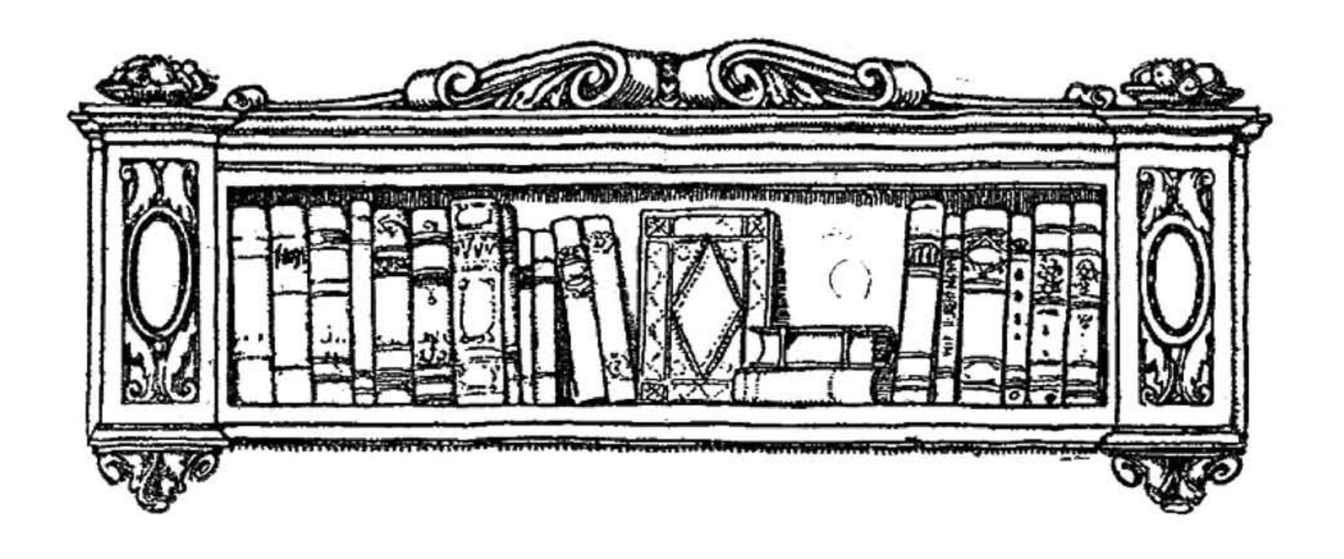
Promesa o dádiva efectiva (críticos, profesores de Literatura y estudiosos no tardarán en decirlo), estas páginas convertidas en libro, dejan hoy el silencio y la intimidad sin haber ambicionado la luz, pero sin temerla, porque son sinceras; sin llevar en su contextura ningún principio de envidia, ni recelar ser alcanzadas por la ajena, porque no existen aún libros análogos de cuño nacional.

El prologuista, que nunca se desinteresó de ningún esfuerzo intelectual de sus alumnos, siente por estos pliegos un interés lindero del afecto. Por tal razón, en vez de un juicio, emite un voto: el único que un padre y un maestro pueden formular cuando un hijo y un alumno parten a las primeras lides: ¡IO TRIUMPHE!

*Jerónimo Zolesi.*

Montevideo, setiembre de 1927.

---



# MI PRIMER VIAJE LITERARIO

## DE GARCILASO A RODÓ

### EL RENACIMIENTO

Idea general.

Esta palabra deriva del verbo "renacer". Tomándola en su sentido etimológico, significa nacer nuevamente, volver a la vida.

¿Quién había muerto, pues? — nos preguntamos. ¿Quién volvió a *vivir? Habían muerto para la civilización* antigua, es decir, para la cultura artística e intelectual de sus antecesores griegos y romanos, los pueblos europeos.

La antigüedad clásica.

Desde el siglo VI antes de la era cristiana, un pueblo del Mediterráneo había alcanzado un excepcional grado de cultura: Grecia.

La historia no recuerda ejemplo más brillante ni más completo. La escultura y la arquitectura, la filosofía y la literatura en todas sus manifestaciones, fueron cul tivadas, sobre todo en Atenas, por una pléyade de ar tistas y de sabios geniales, cuyas obras, a pesar de to· dos los cambios de gusto producidos a través de los siglos, son todavía consideradas como perfectas, y mo delos en su género.

A Grecia la siguió, desde el siglo II antes de nues tra era, Roma. Esta no sólo atesoró codiciosamente las obras helénicas, sino que produjo muchas generaciones de notables artistas y pensadores. Ora imitando las bellezas griegas, ora creando por inspiración propia, los romanos dejaron también obras dignas de la inmorta lidad. Poetas, oradores, filósofos, historiadores y juristas dieron esplendor a la cultura romana, que tuvo, a más, otro aspecto de gran importancia: el de una vasta legislación, tendiente a consolidar las conquistas de la vida ciudadana, definiendo deberes y derechos, con lo que produjo un grato refinamiento en las costumbres públicas y privadas.

LA BARBARIE.

Pero, la cultura grecolatina que se había ido difundiendo por el mundo a la par del poderío político romano, naufragó en el siglo IV ante el desborde de los pueblos bárbaros del Este y del Norte de Europa.

Muy lejos estaban esos pueblos salvajes de comprender la vida civilizada del Sur de Europa; pero a su ignorancia se unió el odio, exacerbado por las san grientas alternativas de la lucha sostenida en las fron teras del imperio. Por eso, cuando quebraron la última resistencia, parecían no tener más ley que el extermi

nio. Las provincias romanas pasaron súbitamente de la civilización a la barbarie. Había empezado una nueva época histórica, llamada la Edad Media.

El cristianismo, por intermedio de su clero, iba en su curso a ser el factor del nuevo orden de cosas: morigerando las impetuosidades de los nuevos *pueblos*; favoreciendo su organización política; iniciándolos en la educación intelectual. Pero, para ese mundo se habían vuelto letra muerta todas las obras literarias del paganismo, y objetos sin valor, cuando no execrables, los tesoros escultóricos, impregnados todos ellos también de paganismo, pues eran efigies de dioses mitológicos o de personajes endiosados por la soberanía imperial extinguida.

Mil años vivieron esos pueblos antes de que el espíritu helénicolatino resurgiera.

## La Edad Media.

Ese milenio fué esencialmente cristiano. Las bellas artes, evolucionadas paulatinamente durante su curso, obedecieron sobre todo a la inspiración religiosa. De un siglo a otro se había venido templando la barbarie, para dar lugar a costumbres más suaves, a producciones más pulidas, a deseos de cultura general cada vez más hondos y razonados. Especialmente desde el siglo XIV, en Italia, heredera directa del espíritu grecolatino, la reconquista de lo antiguo, el resurgimiento de las artes y de la vida harmoniosamente sociable y grata de los lejanos antepasados, constituyeron una aspiración de todos los hombres superiores. Cada obra antigua que se descubría, aceleraba el ritmo de aquellos entusiasmos. Por otra parte, a ese despertar contribuían eficazmente las universidades con sus cátedras

de lingüística, filosofía, historia, literatura, bajo el patrocinio de los señores opulentos de la época.

Italia fué, de esa manera, el foco de radiación del Renacimiento.

EL RENACIMIENTO.

En el siglo XV tuvo sus manifestaciones ya decisivas ese espíritu de renovación, cuyo excelso precursor había sido Dante Alighieri, el poeta genial de "La Divina Comedia".

La antigüedad sabia y artística había, efectivamente, renacido en los estados itálicos. Roma, Florencia, Nápoles, Venecia, Ferrara fueron otros tantos centros. Unas a otras esas ciudades se disputaban los artistas excepcionales, que rivalizaban en la producción de obras maestras. Pero fué la literatura la que culminó de un modo extraordinario, hasta el punto de suministrar a los demás pueblos, modelos considerados como definitivos en todos los géneros artísticos.

Esa labor se continuó en el siglo XVI. En él se inició, tras los esplendores más exquisitos de la forma, la decadencia.

Petrarca, Boccaccio, Guicciardini, Macchiavello, Ariosto, Tasso, Sannazaro, Bembo, Filicaja fueron en la lírica, en el cuento, en la historia, en la epopeya y en la égloga, maestros de tan reconocida autoridad, que en ellos se inspiraron, adoptando la forma métrica e imitando el género, Shakespeare y Milton, ingleses; los poetas de la pléyade y sus continuadores, franceses, no menos que los españoles, a quienes me referiré a continuación.

ESPAÑA RENACENTISTA.

Hasta fines del siglo XV España había desarrollado una literatura propia, genuinamente nacional por el fondo y más aún por la forma. Es cierto que algunos escritores trataron de "italianizar"; pero tales iniciativas quedaron aisladas y no pasaron de simples ensayos. La versificación y los géneros fueron profundamente españoles hasta principios del siglo XVI.

Una circunstancia política vino a favorecer la rápida italianización de la literatura española: la conquista de las dos Sicilias y del Milanesado, empezada por Fernando el Católico y terminada por Carlos V. España se puso, como dominadora, en contacto con todos los estados italianos. Notables humanistas de los mismos pasan a la península ibérica, al mismo tiempo que no pocos literatos españoles establecen residencia en las grandes ciudades italianas.

Se cita como primer portavoz de la literatura itálica en España, al embajador Navagiero. Ferviente adepto a la nueva causa fué Juan de Boscán y Almogáver, gentilhombre de la corte, donde profesaba estrecha amistad a un poeta aristócrata: Garcilaso de la Vega. El éxito no sonrió a Boscán, por carecer de las condiciones de sensibilidad, imaginación y harmonía que distinguen a los verdaderos poetas y que, en efecto, hicieron triunfar brillantemente a Garcilaso. Sus dotes ingénitas y su trato con los literatos itálicos, sobre todo con Sannazaro, autor de la "Arcadia", en Nápoles, donde el insigne toledano residió algunos años, hicieron de él un perfecto italianizante. Es el primero y el más delicado de los renacentistas españoles.

Corta fué la vida de Garcilaso; más cortos aún los ocios noblemente consagrados a la poesía; pero, dejó

a la posteridad un tesoro de producciones que por su forma y por la dulzura de sus sentimientos nada tuvieron que envidiar a sus modelos entonces, ni en nuestra literatura fueron después superadas. No se contentó Garcilaso con la inspiración de sus maestros, los renacentistas italianos. Extrajo no pocas bellezas del poeta latino antiguo Virgilio, sobre todo en las églogas y en algunos sonetos, por lo que ha de clasificársele entre los renacentistas clásicos.

MÉTRICA Y GÉNEROS ADOPTADOS.

El Renacimiento introducido en España de la manera ya dicha, comprende formas métricas y géneros literarios. Las formas métricas dominantes fueron: el endecasílabo y el heptasílabo. El primero, verso amplio, de cadencia sonora y variada, se empleó en el terceto, el cuarteto, la octava, el soneto. El segundo se *adoptó para combinarse* con el anterior, a fin de conseguir harmonía, movimiento y variedad en las composiciones extensas, como las canciones, las odas, las églogas, etc., donde se combinaron para constituir los períodos métricos o estrofas llamadas: silvas, estancias, liras.

Los géneros poéticos preferidos fueron la égloga, la canción, la elegía, la epístola, el soneto, la epopeya.

De los géneros en prosa tuvieron predicamento la novela pastoral, la novela corta y el cuento, la historia.

Nótese que no incluímos en esta serie de géneros las obras teatrales. Aunque el núcleo de los grandes autores, Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcón, Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla, Moreto, hayan florecido en el siglo XVII, final del renacimiento español, mal les cuadra la denominación de "clásicos" que suele

aplicárseles. Nada deben a los "clásicos" propiamente dichos, que son los antiguos; nada, podemos decir, deben a los clasicistas del renacimiento itálico. Basta recordar que a ningún comediógrafo español preocupó nunca la *unidad de lugar* y *la de tiempo,* de las que fué tan respetuoso (y feliz) observador Moratín, a fines del siglo XVIII y principios del XIX. A ninguno de ellos tampoco lo llevó un rapto de inspiración en busca de argumento a las suntuosidades de la tragedia de Eurípides, tan gratas a los franceses. Argumentos, en su casi totalidad y versificación, con extensa y casi no interrumpida preferencia, son genuinamente españoles y entrañan la mejor defensa del *españolismo,* tan acérrimamente defendido por Cristóbal del Castillejo, contra la irrupción italianizante clásica.

---



# EL GÉNERO PASTORAL

## LA POESÍA BUCÓLICA Y SU DEGENERACION

La poesía eglógica, a veces pescatoria, casi siempre pastoril, fué en Italia, con Sannazaro, Tansillo, Tasso, como fué en España con Garcilaso, Valbuena, Góngora, bello artificio externo, sin contenido ni fuerza interior, ficción de aristócratas melindrosos o de poetas cortesanos; pleno desacuerdo entre el artista y el pueblo.

El poeta, transportándose a un mundo extraño, disfrazaba su propio yo bajo la zamarra de un pastor que se tiende a cantar, lánguida y muellemente, sus cuitas amorosas, en los céspedes. Apócrifo era el pastor; ficticia la zamarra; la Arcadia, quimérica. En ese país abstracto y figurado, donde valles y laderas, fuentes y ríos, todo era vago e irreal, podía columbrarse, más que sentirse, la presencia de las zagalas convencionales, de "ojos claros, manos delicadas, hermosos brazos, blanco pecho y dulce habla." Nada digamos de las ninfas, dríadas, náyades y demás enamoradizas y retozonas "deas", que agregan el espejismo de sus sensualidades triscadoras al idealizado escenario.

Es que los eglógicos del siglo XVI y, más aún, los árcades del XVII, no habían perdido tan sólo el sen-

timiento de la naturaleza y la comprensión de la vida rústica, esto es, de la realidad bucólica, como fuente de poesía, de la que extrajeran con tanto vigor y frescura sus originales creaciones Teócrito, Mosco y Bión, maestros del idilio antiguo.

En los diálogos y cuadros de estos poetas del helenismo, los personajes, pastores o plebeyos, no son fantasmas de las regiones cimerianas que necesitan beber la humeante sangre de una hecatombe homérica para cobrar momentáneamente la vida. No son tampoco refinados galanes, puestos en el trance de enmascarar su amor, como en Ferrara el infortunado poeta de "Aminta", o de alambicarlo conceptuosamente como Tansillo en la corte napolitana de los Toledo. Viven en la realidad de su tierra nativa. Y en esa tierra nativa, la florida Trinacria, sobre todo, los paisajes rústicos con sus cabras y lanares y los bosques con sus delicadas o groseras visiones míticas, son escenarios fieles al poeta, a quien revelan sus bellezas y sus misterios, para que él los trasmita al pueblo, que, a su vez, los conoce y anhela evocarlos en el harmonioso pero agrio lenguaje de la poesía más realista.

Escribían en consonancia con el alma popular. Las "Sicélidas Musas" no retrocedían ante las asperezas de la vida pastoril, ni vacilaban en pintar las malandanzas de las gentes vulgares, sorprendiéndolas en la ciudad o en el campo. Y aun cuando cantan los mitos, el tema y la forma llevan la impregnación del sentimiento popular, familiarizado con aquéllos.

En esta condición reside el carácter artístico esencial de las bucólicas sicilianas, carácter que las inmortalizó, como género nuevo en la decadencia de la poesía griega, durante el período alejandrino.

Los poetas eglógicos del siglo XVI, y más aún los

árcades de los dos siglos inmediatos, habían perdido también el ímpetu lírico del Renacimiento, que por sí solo vigorizaba cada género.

La égloga, en efecto, se aleja del alma popular, volviéndose huera, artificiosa, en cuanto los imitadores de las épocas subsiguientes intentan aclimatarla fuera del ambiente nativo, en los invernáculos de las escuelas literarias, así en Italia como en España, Inglaterra y Francia.

Primer imitador de Teócrito es, medio siglo antes de la era cristiana, Virgilio. Este príncipe de los poetas latinos, despoja a la égloga de su agrestidad ingénita de fondo y forma y la urbaniza convenientemente para Augusto, su señor, y para los personajes consulares del Palatino, amigos o protectores del eminente mantuano.

"Paulo majora canamus"—exclama líricamente Virgilio. "Cantemos cosas algo más elevadas." Y he aquí que su genio artístico, excepcional, aquilata inspiración propia y ajena para dar con las exquisiteces de su estilo impecable, una armoniosa pero arbitraria romanización de los idilios sicilianos.

No debe, pues, extrañar que en la Italia de la madurez y decadencia renacentista, donde se tributaba a Virgilio culto fervoroso y donde casi todos los grandes poetas fueron rendidos palaciegos, la imitación deformara aún más la escuela de Teócrito.

En vez de ir el poeta al campo y abrir allí, de par en par, las puertas de su espíritu sensible a las emociones artísticas de la realidad bucólica, vistas y percibidas en su aspecto poético, era la ficción de la vida campestre, con sus vetustas leyendas y fábulas mitológicas la que, como un goce nuevo, comprado con el oro de los príncipes banqueros y de los mercaderes siba-

ritas, entraba en la disipación y en el refinamiento de cortes y palacios.

Se quería mitigar con ella el hastío de placeres, enmascarándolos con los cendales del candor, con las fantasías de una sencillez rústica definitivamente perdida, con las apariencias de una frescura sentimental primitiva y paganizante; hasta con las seducciones líricamente metafísicas del amor platónico. Nos explicamos así la predilección adquirida en Italia, desde el siglo XV hasta las postrimerías del siglo XVIII, por las obras pastorales: églogas, novelas, dramas, operetas. Con sobrado motivo se dijo que, dominada por esta manía patológica, toda la península parecía haberse transformado en una Arcadia.

Italia contagió de ese mal a las demás naciones sometidas a su influencia literaria. Y en algunas de ellas, sobre todo en Francia, por circunstancias y factores especiales, dicha manía se sistematizó en una forma de epicureísmo. Llamémoslo, si nos place adoptar el calificativo francés, "epicureísmo delicado", pero no por eso menos epicureísmo. Nos lo exhibe Lafontaine, durante los esplendores de Luis XIV, y con la complicidad filosófico-literaria de Juan Jacobo Rousseau, arraiga en la corte de María Antonieta, bajo los relámpagos precursores de la gran Revolución. Tan ávidos de goces como los más zafios jayanes y las más velludas serranas, los epicúreos de la pseudo poesía pastoral, no tuvieron otro afán que el de agregar un excitante más a los encantos de la naturaleza y de la vida. Creo que es atenuar con injustificada benevolencia tal estado de cosas, atribuir la prodigalidad bucólica al ahogo que el corazón sufría en el torbellino de los afectos sensuales y en el mercantil prosaísmo de las ciudades. Pocos habían de ser los incontaminados que buscasen, según

cree Fernández Espino, — en la atmósfera serena del campo y en la vida apacible, reposo para su agitación y solaz contra el enojo que los mortificaba.

La verdad es que la bucólica, nacida en Sicilia como genuina expresión del alma popular, estilizada en Roma, convertida en querelloso lirismo erótico por los renacentistas, fué a morir en los Trianones, bajo la exasperación del alma popular, ante cuya miseria desplegara la irritante paradoja de su epicureísmo. Bucólicos en apariencia, sensuales en realidad, los parques de aquel nombre, salpicados de glorietas, chozas y templetes de Venus, entre menudos lagos y fragantes espesuras propicios a la inspiración de Watteau y Boucher, fueron escenario de una parodia de vida pastoral encantadora, a la que pusieron trágico epílogo las calceteras y los desarrapados de 1789.

Así vino a morir a manos de la Némesis popular aquella poesía que, después de haber triunfado en su época primitiva con las gracias ingénitas de campesina, degenerara a través de los siglos muy académicamente, cargada de risibles atavíos.

## LA BUCÓLICA IDEALISTA Y EL REALISMO CASTELLANO

Desde la segunda mitad del siglo XV, el lirismo bucólico invadió la literatura italiana de tal modo que, justificadamente, pudo decirse que "flotaba en la atmósfera y caía de todas y en todas partes".

Pocas veces la historia pudo ni podrá recordar un género literario de preferencia tan extendida ni tan duradera.

Se ha querido explicar este hecho, diciendo que era el género más apropiado para la época.

Nos hallamos, en efecto, ante una sociedad que ansía extirpar de su propia existencia hasta los vestigios de la rudeza medioeval. Es una reacción afiebrada que invade todas las manifestaciones de la vida: las costumbres, las artes, la política. Empieza puliendo, suavizando; se excede, luego, transformando la pulimentación en blandura, la suavidad en morbidez, la elegancia en melindre.

Expresión y vehículo de tal exceso fueron las obras pastorales. En prosa o en verso, llevaban en sí una distinción, galanura y armonía de lenguaje que cautivaban al mundo renacentista, criado en los esplendores del humanismo.

Aquellas novelas o poemas, ávidamente leídos, inspiraban el atildamiento y la fineza de la conversación, sobre todo a los cortesanos, damas y galanes. Lamentable fué que infinidad de poetas y noveladores sin talento creador, pero expertos y maduros maestros en todos los secretos de la técnica literaria, se transformaran en profesionales del estilo. Con la ambición de nombradía, sutilizaban cada vez más los conceptos eróticos, hasta convertirlos en una metafísica insoportable, al mismo tiempo que hicieron de la forma una orfebrería fatigosa.

El efecto fraseológico era su finalidad. El amor, no como sentimiento natural, sano y gallardo, sino como embriaguez sensitiva y elegíaca, era su fondo. "El idilio,—escribió Francisco de Sanctis,—fué la expresión más significativa de la decadencia literaria italiana."

Tal decadencia se define precisamente en el siglo XVI, cuando Italia, sometida a España en gran parte, trasmite a sus vencedores el gusto por la pastoral, librándolos de la anacrónica y extravagante literatura caballeresca.

A partir de esa época, tras los pastores de Garcilaso de la Vega, netamente itálicos, a pesar del manso y cristalino Tajo, con sus amenas soledades de verdes sauces, surgieron a la vida de la fantasía y del arte en la península Dianas y Galateas, con su largo séquito de pastores y zagalas, presos todos ellos en los más enardecidos y "enredados" sentimientos eróticos.

El *quid pro quo*, la ingratitud, el desdén, los atosiga y desespera, sin dejarles saborear, apenas, las delicias de sus idealizantes amores. Dijérase, a primera vista, el desfile de un mundo de personajes. Pero, el más somero análisis, pone al descubierto almas idénticas, en idénticas situaciones. No tardamos, por eso mismo, en explicarnos la monotonía de tales obras y la esterilidad del esfuerzo en ellas invertido por no pocos autores de verdadero ingenio, entre los que cabe citar a Cervantes, tan ilusionado con su "Galatea", que 32 años después de publicada la primera parte, escribiendo al conde de Lemos, desde su lecho de muerto, le manifestaba su propósito de terminar dicha novela pastoral, "si un milagro le conservara la vida."

Y pasma que, no obstante carecer de la plasticidad viva y briosa del antiguo idilio, y más aún, de la pujanza de la realidad, que es lucha, y, por lo tanto, interés en la novela, llegaran los poemas pastorales a despertar el sentimiento y a excitar la fantasía, ora en forma de églogas, ora de dramatizaciones, ora de relatos novelados en prosa, con frecuentes intercalaciones líricas.

Por la virtuosidad del artificio externo lograron boga en Italia, ya maduramente renacentista; por la misma virtuosidad los vemos penetrar en España con la ofrenda, gustosamente aceptada, de una encantadora armonía en la prosa y de una dulce musicalización del verso.

Pero, en la península oriental el pueblo se había formado bebiendo una cultura cada vez más alquitarada, mientras la península occidental finalizaba su edad media heroica y realista, con la conquista de Granada, epílogo de siglos de lucha, con la entrada en América, prólogo de una lucha de siglos, y con el establecimiento de la Inquisición, baluarte de otra lucha, cuyas grandes manifestaciones históricas exteriores fueron la guerra de Flandes y el espisodio de la Gran Armada.

Para España abrir su seno al Renacimiento era, pues, "italianizar", introduciendo en sus costumbres la cortesanía de la sociedad itálica, y en el áspero y gallardo romance de Castilla la exquisita y estudiada fluidez del idioma florentino. Ahora bien: aquella cortesanía y esta fluidez tienen su afirmación literaria en las obras pastorales. He ahí cómo "italianizar" era entonces perderse en el reino de las brillantes quimeras amatorias. Era pugnar contra la realidad ambiente, y ello cuando las condiciones sociales e históricas de España parecían darle caracteres más impositivos en la vida y en el arte; cuando el espíritu de la raza alcanzaba su magnífica expansión y una maravillosa profundidad en el amargo realismo de la novela picaresca y en el vigor plástico del teatro "donde,—al decir de Savj-López,—se avivaban los fulgores de verdaderas almas humanas y empezaba a diseñarse el gran drama romántico del siglo XVI, realismo y vigor plástico tan alejados de las formales elegancias del espíritu italiano!"

Y tan en pugna con la realidad se hallaban las obras pastorales, que el mismo Cervantes no vacila en *declararnos*, por boca de Don Quijote, cómo las Silvias, las Dianas y las Galateas y las otras tales mujeres de que están llenos los libros, no fueron en verdad mujeres de

carne y hueso, amadas por los que las cantan, sino sólo ficciones para sus versos.

Y más clara y extensamente aún lo confirma en el "Coloquio de los Perros". A Berganza, discurriendo sobre la falsedad arcádica "se le calienta la boca y no parara hasta pintar un libro entero de esos que le tenían engañado." En efecto: su vida entre pastores, de veras le hizo conocer hasta la evidencia que "aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos y no verdad alguna"; que, a serlo, "entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella felicísima vida y de aquellos amenos prados, *espaciosas selvas*, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora, acullá resonar la zampoña del uno, acá el caramillo del otro."

Tanto como condena unas veces los libros caballerescos y los pastorales "mentirosos, llenos de disparates y devaneos", otras el espíritu netamente español de Cervantes, que escruta y comprende las realidades, elogia a los escritores que no desdeñan utilizarlas como material artístico en sus producciones. "Dígoos verdad, señor compadre,—exclama el cura durante el famoso escrutinio, refiriéndose a Tirante el Blanco,—que por su estilo es éste el mejor libro del mundo. Aquí comen los caballeros y duermen y mueren en sus camas y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros de este género carecen."

Del fondo de la literatura medioeval, más genuinamente castellana, sube un eco de plena consonancia con este juicio cervantino. Sobre la tierra ibérica y en el fondo de un horizonte de epopeya se recorta la figura del Cid. Es el héroe por excelencia. Sin embargo, ni

lo maravilloso ni lo fantástico lo visten. El ignorado autor del "Cantar de Gesta", veraz a las derechas, hasta cuando se aparta de la historia, plasma su protagonista con los elementos de la vida más profundamente real y humana.

Ruy Díaz de Vivar, en efecto, vive como nosotros, llora, reza, asiste a misa, abraza a Jimena, concierta casamiento y dote de sus hijas, y no desdeña las ordinarias preocupaciones domésticas.

He ahí, — nos decimos, — la encarnación genuina y excelsa del héroe español, tallado para la inmortalidad del arte, por el sentimiento nacional, en la áspera piedra de Castilla, la misma que labró ese sentimiento para erigir su catedral de Burgos. El realismo, que es como la musculatura de la epopeya en el "Cantar de Mío Cid", revelando el carácter dominante y la tendencia estética innata de la raza, hinche la obra de los dos Arciprestes, el de Hita y el de Talavera, tiene plétora en la estupenda creación atribuída a Fernando de Rojas, "La Celestina", y desborda luego en las autobiografías de las novelas picarescas, impresionantes disecciones del alma de aquel pueblo, en quien el esplendor y la miseria, el sacrificio ideal y el cálculo utilitario, la santidad y la truhanería, revelan extremos igualmente admirables para el sociólogo y el artista.

Así, en la poesía heroica medioeval que comprende el "Cantar de Mío Cid" e infinidad de romances, como en la novela picaresca y en las obras teatrales, podemos decir que España vive de acuerdo consigo misma, esto es, con la doble realidad de su vida guerrera y popular, y, por lo tanto, ingénitamente refractaria a los artificiosos amaneramientos y al preciosismo de la andante pastorilería itálica, no menos que al conceptismo filosófico del amor, *tan pulcramente cultivado* por los académicos y señoriales dialogantes toscanos.

Es que en las obras de enjundia netamente hispánica triunfaba, independientemente de toda escuela teorizante, el principio del realismo, principio emanado del alma popular cuando ésta elabora sus creaciones *bebiendo directamente* en las fuentes de la vida y no en los cánones de edades pretéritas. "Los protagonistas del drama, de la comedia, de la novela, no calzan coturno, el gigantesco coturno del mito,—dice un crítico argentino. (1) Andan como nosotros y poseen nuestra misma talla mediocre. Hablan el lenguaje llano, fácil, comprensible. Se ve que sienten, aman, sufren, sueñan, gozan, luchan... y viven en un medio prosaico, a ras de la vida, al nivel de las corrientes de la realidad múltiple."

En ese principio debe buscarse la clave de las grandes manifestaciones literarias españolas de los siglos XVI y XVII, precisamente las que por su originalidad y vigor nativos relegaron a segundo término la España imitadora de la cultura grecolatina y toscana, para transformarla en la España digna de imitación, tal como la enaltecieron desde fines del siglo XVIII los autores alemanes, franceses e ingleses, buscando en las arcas de su romancero, de sus novelas y de su teatro, tesoros de belleza para sus disertaciones o modelos para su inspiración.

Y es esto de manera que el irónico Castillejo habría podido, en la madurez de la literatura española, decir a todo el séquito de Garcilaso y de Valbuena, Gil Polo y Montemayor: Haceos a un lado para dejar paso a esos vulgares que ahí vienen, precedidos por los perros Cipión y Berganza! Son gente del pueblo, que vivieron... la vida real, amando y sufriendo, vencidos aquí,

(1) Eloy Fariña Núñez: «Conceptos estéticos». Buenos Aires, 1926.

vencedores más allá. Su rango va desde la insignificancia de una Fregona, hasta la dignidad de un Alcalde de Zalamea!... ¡Paso a ellos! ¡Los humildes fueron ensalzados!

---



# GARCILASO DE LA VEGA

## I

Nació Garcilaso de la Vega en la imperial Toledo, el año 1503. Criado en la aristocracia, durante una época de excepcional esplendor, como fué para España la de Carlos V, ocuparon su breve existencia la vida de la corte y la carrera de las armas. Ni podía ser de otro modo, a causa de su alta alcurnia y de la índole de aquella sociedad.

Es cierto que se había nutrido en la más amplia cultura renacentista, dedicándose con deleite al estudio de las humanidades, hasta ser, por sus conocimientos del griego, del latín, del toscano, y por sus gustos artísticos, lo que designamos hoy con el nombre de "intelectual". Sin embargo, este intelectual, familiarizado con los más altos representantes de la cultura clásica antigua y con un núcleo de brillantes poetas italianos de su tiempo, mal podía consagrarse de lleno al cultivo de las letras, siendo, en primer término e inevitablemente, un oficial a órdenes del emperador. Quien, como Garcilaso, hubo de distinguirse en las empresas bélicas de aquel infatigable monarca, en Castilla y en

Francia, en Italia y en Austria, en Rodas y en Túnez, con sobrada razón se quejaba, diciendo que vivía

"tomando ora la espada, ora la pluma."

Pero, una circunstancia "tristemente feliz", motivó, hacia 1530, sus ocios literarios, primero alejándole por algún tiempo del mundanal ruido, y luego llevándole a Nápoles, un ambiente de plena ebullición renacentista. Precisamente ocurrió el hecho cuando podía considerársele absorbido para siempre por la carrera de las armas, viaje a Flandes con el Duque de Alba. Incurrió en el enojo de Carlos V, cometiendo una desobediencia. Su pena fué el destierro a la Grosse Schutt Insel, la isla del Danubio que el desterrado nos recuerda en su Canción III, diciéndonos:

"Aquí estuve yo puesto,
o por mejor decillo,
preso, forzado y solo, en tierra ajena."

De esa isla, donde florece, al decir del poeta, una perpetua primavera, en medio del Danubio, "río divino", pasó a Nápoles, capital entonces del virreinato español en Italia. Estaba Garcilaso en los veintiocho años. Las angustias de su destierro se trocaron de súbito en alegría de sentimientos y de imaginación. En la corte del virrey Don Pedro de Toledo halló plenitud de honores, de satisfacciones literarias y de placeres. Halló la gloria y el amor. Así lo atestiguan sus propias obras, y en especial una numerosa serie de sonetos. No alcanzó a dos años su estancia en las dulzuras cortesanas y literarias de Nápoles, porque Carlos V, que conocía y apreciaba la recia contextura y los talentos militares de Garcilaso, lo llamó a su lado en la

campaña de Túnez, contra el corsario Barbarroja. Restituído desde entonces a todas sus prerrogativas y consideraciones en la corte, vivió todavía tres años (1533-1536). Sucumbió víctima de su temerario arrojo, durante la campaña de Provenza, asaltando la fortaleza de Frejus.

## II

La obra de Garcilaso no es copiosa. Fórmaula cincuenta y siete composiciones líricas, amorosas casi todas. Bastaron, por su mérito artístico, para inmortalizar el nombre del autor y dar una magnífica portada al renacimiento español.

Dejó una epístola (carta poética, versificada); dos elegías, una a la muerte de don Bernardino de Toledo, hermano del Duque de Alba, y la segunda a su amigo Juan de Boscán y Almogáver; cinco canciones, entre las que tiene preeminente celebridad la quinta, "A la flor de Gnido"; treinta y ocho sonetos y tres églogas, poemas dialogados, de amores pastoriles.

Por su género, por sus variadas y respectivas formas métricas, por su fondo, pertenecen todas estas composiciones a la escuela italiana, tan entusiastamente adoptada por el insigne toledano y Boscán en los comienzos de aquel siglo, seguida luego con tanta elevación y esplendor por Luis de León, Fernando de Herrera, Francisco de Rioja y demás poetas que le valieron al siglo XVI el dictado de "siglo de oro de la lírica española".

Difícil, por no decir absurdo, se hace imaginar la personalidad literaria de Garcilaso de la Vega fuera del Renacimiento, obligado a cincelar en coplas castellanas la expresión de sus eróticos idealismos, de su ar-

monioso y plácido sentimiento de la naturaleza, de su tristeza recóndita por un malogrado amor juvenil, de su todavía mal estudiado temperamento de artista deseoso de fruiciones tranquilas y serenas. Porque eso tuvo ingénitamente Garcilaso, y *sólo así puede explicarse* que, no obstante las continuas y arriesgadas andanzas de su vida militar, no haya asomado en sus versos la inspiración épica, que es objetiva, sino que sólo supo dar lo que tenía: su fino objetivismo, con tal delicadeza que, siendo único en el período renacentista, sigue aún en nuestros tiempos conservando su prerrogativa de "spirto gentil" por excelencia. Y valga la expresión itálica, tratándose de un poeta que realizó el prodigio de aclimatar en las parameras que cruza el Tajo, las soñadas delicias de la Arcadia italiana, por él concebidas, durante sus ocios de Nápoles, en las tibiezas y sonrisas de un clima tan opuesto al de la meseta.

Juan de Valera dijo de Rubén Darío, comentando "Azul", que no había en castellano autor más francés que el entonces recién aparecido poeta nicaragüense. Si esta apreciación crítica era justa aplicada al nuevo escritor, que, según el propio juicio de Valera, había sabido adaptar la forma española, con mayor motivo podemos decir que Garcilaso fué el más italiano de todos los poetas españoles.

De Italia recabó, no solamente los elementos de fondo, sino también los de forma. En cuanto a los primeros, la asimilación no pudo ser más completa, como que no es fácil establecer cuáles son las modalidades adquiridas y cuáles las de su propia substancia.

Parecerían haber estado en su temperamento de tal manera, que le hallamos raro cuando "per accidens", deja la placidez melancólica por la aspereza de la entonación, según lo hace en la tercera égloga.

En cuanto a los segundos, sorprende la facilidad con que castellaniza los metros itálicos más perfectos y, en apariencia, nacidos de la íntima estructura idiomática y de la flexibilidad del toscano.

El metal de la lengua castellana, que se encontraba aún en la dureza de su estado casi nativo, en las manos de este artífice se purifica, adquiere brillo, se vuelve plástico hasta permitir la realización de primores igualmente admirados por los maestros de la poesía en Italia y en España.

Las coplas españolas de arte menor y el romance, cuyos encantos se esforzaba por mantener Cristóbal de Castillejo, los reemplaza Garcilaso con la amplia y concertada armonía de las estrofas italianas. Los endecasílabos fluyen de su estro, combinados delicada y sonoramente en la magnificencia de las estancias de la primera égloga y de las canciones, o bien alternan en la amable y elegante agilidad de la lira, consagrada desde entonces a las dulzuras del idilio y al arrebato de la oda heroica.

Señoreando a la par el ritmo y la rima, este toledano petrarquizante cincela primores de expresión y de sentimiento en el terceto, en el cuarteto, en la octava real y en el verso libre.

Así como se suavizaba el guerrero en quien ardían los atavismos rudos de sus ascendientes, evidenciados en todas las campañas de su activa juventud militar, así también se suavizaba el idioma de Castilla, sin dejar ni uno ni otro en la molicie del sentimentalismo amatorio su recia complexión nativa.

La poesía de Garcilaso fué una revelación de "cuánto podía nuestro idioma", entrando en su período de la edad de oro, que tuvo él la gloria de inaugurar.

Su influencia sobre los poetas líricos sucesivos se ma-

nifestó larga y profundamente. Cierto es que no puede adjudicársele, como iniciador de una nueva época literaria, la importancia lingüística alcanzada en su respectiva literatura por Virgilio, Dante o Petrarca, Racine, etc. Pero, no es menos cierto que Garcilaso, a pesar del escaso volumen de su obra poética, perfeccionó la lengua castellana hasta admirar a los eruditos y despertar en los poetas el afán por seguir la belleza de su fraseología y la culta y noble selección de sus combinaciones métricas.

Habiendo sido su existencia "antes de tiempo dada a los agudos filos de la muerte", sólo pudo dejarnos en sus estupendas líricas la evidencia de su señorial dominio de la forma, junto con la de su fina sensibilidad y espontánea fantasía. La reflexión, la experiencia y el estudio, templando el entusiasmo que el ilustre toledano sentía por sus modelos latinoitálicos, habrían hecho de él, en su producción posterior, el maestro que la posteridad debió admirar en la plenitud de su madurez artística.

## III

De las tres églogas es la primera el título principal de su gloria. Sobresalen en ella, como cualidades intrínsecas, la naturalidad y la ternura amorosa, la fresca belleza del colorido y la proporción de sus tres partes, a saber: la dedicatoria "Al Visorrey de Nápoles", las quejas del desdeñado Salicio y la elegía de Nemoroso. Garcilaso adoptó en esta composición la estancia, una amplia estrofa que desde la aparición del "dolce stil nuovo" había tenido en Italia la preferencia de los líricos. Es notable la maestría con que Garcilaso la maneja en toda la égloga, para obtener sus deseados efec-

tos de sonoridad o de sentimental languidez, en cada una de las partes antedichas. Endecasílabos y heptasílabos, dentro de cada período de catorce versos, realizan su respectiva finalidad musical, ya dando amplitud al ritmo, ya acelerándolo, con lo cual no sólo varía gratamente la forma externa, sino que se matiza y aviva la expresión del sentimiento. Sentimiento y forma se acompañan así, con íntimo enlace y harmonía, hasta subyugarnos deleitosamente, a pesar de las prevenciones con que el artificio de un género hoy caído en desuso tiende a inmovilizar nuestras simpatías.

En este triunfo se evidencia el poeta, poseedor de la inspiración, de la divina "locura que al espíritu exalta y enardece", identificando sus ideas y afectos con los del lector en la pintura con que evoca la naturaleza y anima a sus personajes.

Querellas de amor desdeñado y lamentos sobre la muerte de la amada son el tema de esta obra. Así, prorrumpe Salicio:

"¡Oh, más dura que el mármol, a mis quejas,
y al encendido fuego en que me quemo,
más helada que nieve, Galatea!
Estoy muriendo y aun la vida temo,
témola con razón, pues tú me dejas;
que no hay sin ti, el vivir para qué sea."

Poseído de su amor, lo sentía en cada ser y en cada aspecto de la naturaleza. Por eso apostrofa a la traidora fugitiva:

"Por ti el silencio de la selva umbrosa,
por ti la esquividad y apartamiento
del solitario monte me agradaba;

por ti la verde hierba, el fresco viento,
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera deseaba.
¡Ay, cuánto me engañaba!
¡Ay, cuán diferente era
y cuán de otra manera
lo que en tu falso pecho se escondía!''

Una emoción estremecida corre por estos versos, donde condensa el poeta la visión torturante de su amor entregado a la ajena felicidad:

''Tu dulce habla, ¿en cúya oreja suena?
Tus claros ojos, ¿a quién los volviste?
¿Por quién tan sin respeto me trocaste?
Tu quebrantada fe, ¿do la pusiste?
¿Cuál es el cuello que, como en cadena,
de tus hermosos brazos anudaste?''

Si cada composición de Garcilaso está llena de versos felices, que, al decir de Enrique Diez Canedo, ''cantan en la memoria'', debemos hacer justamente resaltar la belleza del segundo, quinto y sexto de este grupo.

El dolor de Nemoroso, segundo pastor de la égloga, adquiere vibraciones de canto fúnebre. Garcilaso evoca la memoria de doña Isabel de Freire, el gran amor de su juventud, a quien había seguido profesando íntimo culto de afectos aún después de haberse ella desposado con Antonio de Fonseca y él con doña Elena de Zúñiga. La muerte sorprendió en plena juventud y en trance de maternidad, a esa mujer en quien cifrara el insigne toledano sus ensueños de dicha.

Si la separación temporal había predispuesto el alma del poeta para la melancolía y la soledad, quizás tam-

bién para el aturdimiento en las agitaciones de la vida militar y de la vida cortesana, la ausencia definitiva le ensombrece el alma y pone en sus versos esos acentos de verdad que nos conmueven, a pesar de todo artificio y convencionalismo de escuela, porque aquí la verdad es pasión y la pasión así expresada pertenece al arte.

Garcilaso no canta en esta égloga amores platónicos, a la manera de Sannazaro y de Bembo, sus modelos itálicos. No realiza idealidades, sino que idealiza realidades, lo que nos lleva precisamente a un mundo opuesto al de aquellos afiligranados artífices de la literatura amatoria. Sólo con un temperamento superior de poeta lírico puede llegarse a esa meta. Ahí reside el secreto de la supervivencia de este árcade, en cuyo corazón la "muerte airada" había metido la mano para arrebatarle de allí su "dulce prenda".

Sólo un poeta de veras y profundamente humano puede exclamar:

"Cual suele el ruiseñor con triste canto
quejarse, entre las hojas escondido,
del duro labrador que, cautamente,
le despojó su caro y dulce nido
de los tiernos hijuelos, entretanto
que del amado ramo estaba ausente,
y aquel dolor que siente
con diferencia tanta
por la dulce garganta
despide, y a su canto el aire suena
y la callada noche no refrena
su lamentable oficio y sus querellas,
trayendo de su pena
al cielo por testigo y las estrellas,

desta manera suelto yo la rienda
a mi dolor y así me quejo en vano
de la dureza de la muerte...".

Complaciéndose en su pena,—amarga complacencia de los que han amado hasta la muerte,—humedece con lágrimas un rizo de la cabellera de Elisa. Pero, con ello no aplaca sino que exaspera todavía más su angustia, pues le asalta el recuerdo de

"aquella noche tenebrosa, obscura
que tanto aflige esta ánima mezquina
con la memoria de mi desventura."

Un ansia de muerte invade entonces al poeta. Hay como una fermentación de tragedia en su espíritu atribulado, que vanamente había buscado en los placeres de la corte el calmante del olvido. Quizás la penúltima estrofa de esta égloga vibró en el alma de Garcilaso al emprender el temerario escalamiento de la fortaleza de Frejus, con desprecio de la vida:

"Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides
y su mudanza ves estando queda,
¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda
contigo, mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos,
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?"

Ante estas bellezas inmarcesibles de la poesía de Garcilaso, prodigadas en la primera égloga, rindió su homenaje el buen gusto en todas las épocas. Si algunos defectos deben señalarse, no obstante su carácter de obra maestra, ellos están en las mismas modalidades de la escuela imperante.

"Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan", etc.

Toda la estrofa a que pertenecen estos versos peca por hiperbólica prosopopeya. En igual exageración incurre más adelante, poniendo en labios de Nemoroso esta otra inadmisible figura:

"Yo hago con mis ojos
crecer, llorando, el fruto miserable"
(de la tierra).

La naturaleza puede transformar su aspecto ante las emociones del poeta, dándole su sintonización de alegría o de tristeza, porque el sentimiento es como un cendal interpuesto entre las cosas y el espíritu. Pero, lo que el sentimiento no puede, es trocar, a más del aspecto, la realidad física de las cosas, como sería ablandarse las piedras o fecundarse la tierra con nuestras lágrimas.

En cambio, ¡cuánta oportunidad y harmonía encontramos en este pasaje de la segunda égloga, donde la influencia de la naturaleza está clara y elegantemente expresada!:

"El dulce murmurar de este ruïdo,
el mover de los árboles al viento,

el suave olor del prado florecido,
podrían tornar de enfermo y descontento
cualquier pastor del mundo, alegre y sano.
Yo solo en tanto bien morir me siento!''

Criticable también encuentro la estancia en que Nemoroso, después de rememorar cómo la muerte tronchó en flor la vida de la amada, se entrega a una serie de hueras advocaciones a Diana, la ingrata Lucina que desoyó los gemidos de Elisa, sin acordarse de los sacrificios que Nemoroso, devoto e infatigable cazador, llevaba a las aras de la rústica diosa.

''¿Cosa pudo bastar a tal crudeza,
que conmovida a compasión, oído
a los votos y lágrimas no dieras,
por no ver hecha tierra tal belleza?''

Diana, Latona o Lucina, sólo tiene aquí razón de ser como recurso de frío amaneramiento clásico, cuyo uso debilita el doloroso cuadro evocado en los versos precedentes.

La segunda égloga, que es la más extensa de las tres, contiene el panegírico de la casa de Alba y en especial de uno de sus miembros, Fernando Alvarez de Toledo, gran amigo del poeta. Son interlocutores Albanio, Salicio, Camila y Nemoroso.

El terceto, la estancia, el endecasílabo de rima intermedia (rima al mezzo), se suceden en esta larga composición, la menos pastoral y feliz de sus congéneres.

Debo, sin embargo, hacer notar por la fluidez y espontaneidad de su contextura y de sus sentimientos las tres estancias recitadas por Salicio. En ellas se enaltece la vida campestre, más que con loas filosóficas, con el atractivo pictórico de la dulce apacibilidad y sencillez del ambiente.

Así como Garcilaso nutrió en la lectura de las Geórgicas y Bucólicas de Virgilio su espíritu artístico, los españoles bebieron en Garcilaso más tarde, reconociéndole maestro en el arte de la dicción poética, sobre todo en los primores del epíteto. En la tercera estancia dice Garcilaso:

"Convida a dulce sueño
aquel manso ruïdo
del agua que la clara fuente envía,
y las aves sin dueño
con canto no aprendido
hinchen el aire de dulce armonía;
háceles compañía,
a la sombra volando,
y entre varios colores
gustando tiernas flores,
la solícita abeja susurrando;
los árboles y el viento
al sueño ayudan con su movimiento."

"Dulce sueño", "manso ruido", "clara fuente", "canto no aprendido", "tiernas flores", "solícita abeja", he ahí otras tantas expresiones en que se refleja el temperamento de este artista de la palabra, que inició gloriosamente una nueva era de la lírica española.

En la tercera égloga adoptó Garcilaso la octava rima (octava real). "Jamás desde entonces hasta nuestros días, se ha manejado este metro, en nuestro sentir, con mayor valentía, sonoridad y dulzura", afirma Fernández Espino.

La fina perceptividad musical del toledano se había desenvuelto y ejercitado en la lectura de los grandes cinceladores de la octava real en Italia: Boccaccio, Poliziano, Tasso (Bernardo), Ariosto.

Sensual y paganizante como ellos, Garcilaso teje en las exquisitas octavas de su égloga la fantasía de las cuatro ninfas del Tajo, con primores que nada tienen que envidiar a las telas de sus cuatro fantásticas deidades del bosque.

Una de ellas rinde tributo a la memoria de Elisa, la amada del poeta, cuya vida fuera

"antes de tiempo y casi a flor cortada".

Sobre sus despojos, un grupo de diosas, salidas de la espesura, derramaban esparciéndolas,

"cestillos blancos de purpúreas rosas",

mientras en la corteza de un álamo escribía otra este epitafio:

"Elisa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
y llama ¡Elisa!... ¡Elisa!, a boca llena,
responde el Tajo y lleva presuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío."

Sigue a este episodio un breve diálogo de los pastores Tirreno y Alcino. Aquél canta enfervorizado las delicias del amor que le brinda

"Flérida, para mí dulce y sabrosa
más que la fruta del cercado ajeno;
más blanca que la leche y más hermosa
que el prado por Abril de flores lleno."

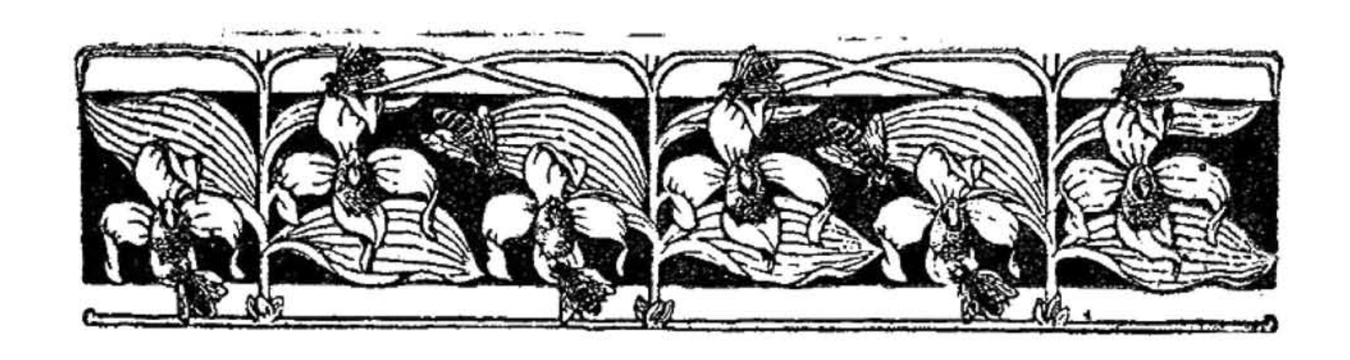
El segundo dice los agridulces encantos con que lo tiva Filis, tan hermosa como temible, hasta el punto de que su angustiado y rendido amador le atribuye, por una parte, la virtud de "hacer reverdecer cuanto mirare", y, por otra, una furia que deja pequeña la del huracán

"embravecido en la fragosa sierra
que los antiguos robles ciento a ciento
y los pinos altísimos atierra,
y de tanto destrozo aún no contento,
al espantoso mar mueve la guerra."

Es notable en todo este diálogo la contraposición de rasgos y, por lo tanto, de fraseología y onomatopeyas que valoran el estilo.

Garcilaso, el llamado por Fernando de Herrera "rey del blando llanto", vigoriza en las interlocuciones de Alcino su tono hasta adquirir acentos épicos, lo que, al mismo tiempo que evidencia su dominio de la forma en todos sus matices y combinaciones, nos deja entrever cuál habría sido su éxito si una más larga vida le hubiese dado espacio para evolucionar, madurando sus facultades artísticas.

---



## SANTA TERESA

> **Santa Teresa de Jesús no es solamente la santa más grande de España, sino que es la santa más grande de toda la mística.**
>
> *Ed. Schmann.*

Si el misticismo es gloria de la literatura española, Teresa de Ávila es gloria del misticismo. Quiero expresar con esto que, a mi modesto juicio, la excelsa escritora presenta a la crítica valores que, aun cuando no siempre sobrepujan a los que admiramos en los otros grandes místicos, nunca nos decidimos a considerarlos inferiores.

Me parece desde luego necesario demostrar que, en esta afirmación, expreso el resultado de un análisis y no una exaltación de sentimientos.

### I

En España, como en las demás naciones católicas, sobre todo en Italia y Francia, tuvo el misticismo un maravilloso florecimiento de obras que, a más de ser hondamente perturbadoras para los espíritus por el fervor de piedad atesorado en ellas, alcanzaron fama, difusión y perennidad, menester se hace reconocerlo,

por las riquezas doctrinarias que constituyen su fondo y por la madurez con que está elaborada su forma.

Tales son las obras maestras de los dos Luises, de Diego de Estella, de Malón de Chaide, de Juan de Ávila, Alonso Rodríguez y del mismo San Juan de la Cruz.

En efecto: Luis de Granada recuerda, por la amplitud sonora y armoniosa de sus períodos, a Quinto Tulio: es el Cicerón español, y nos parece, por los raudales de su erudición recogida con solicitud y acierto excepcionales en los filósofos paganos, en los padres de la Iglesia, en los teólogos de la Edad Media y en los maestros de ciencias sagradas de su tiempo, uno de aquellos mercaderes de "Las mil y una noches" que, recorriendo con sus naves las costas de tierras maravillosas, hacían acopio de las más variadas y envidiables riquezas. En cada página de la "Guía de Pecadores" o del "Libro de la Oración", experimenta el lector el doble encanto del licor y del ánfora que le contiene, dados uno y otra por el místico y el artífice.

Otro tanto debe decirse del serenísimo autor de "Los Nombres de Cristo". El filósofo de alta escuela, el teólogo que mereció, no sólo de la Universidad salmantina, sino de la posteridad, el dictado de Maestro, el monje enfervorizado que suspiraba por la Vida del Cielo, el poeta a quien los siglos confirmaron el título y la gloria de "príncipe", no se desdoblan. Nunca pudo resultar mayor unidad en tanta variedad de estados y condiciones personales, ni aún en el autor de los "Diálogos", ni menos todavía en el de "Las Tusculanas", cuyas dotes expositivas eran objeto de su admiración culta y razonada.

El estudio constante, sumado a la vocación religiosa y al sentimiento innato del arte, brilla también en ca-

da página de este místico. El estudio y la educación literaria son, por igual, los dos grandes factores que vigorizan obras de tan profundo misticismo y tan notable forma artística como las "Meditaciones de Fray Diego de Estella", el "Tratado de las Tribulaciones de Rivadeneyra", la "Magdalena" de Malón de Chaide, la "Diferencia entre lo temporal y lo eterno", de Eusebio de Nieremberg. Teólogo también, profundo conocedor de las bellezas bíblicas, artista por escuela, a más de serlo por temperamento, enriquece la literatura mística San Juan de la Cruz, el seráfico colaborador de Santa Teresa en la reforma carmelitana. Ninguno de ellos puede reivindicar el mérito de debérselo todo a sí mismo, o, como ellos con supremo anhelo lo ansiaban, a la inspiración divina. Este mérito creo que no lo tiene ni el mismo Garsonio en "La Imitación de Cristo", la expresión más universalizada del misticismo medioeval.

Y bien: Santa Teresa tiene este mérito. En él reside una gran parte de su gloria. De él irradia la luz de serena y atrayente inmortalidad con que la Doctora de Ávila sigue conquistando inteligencias y corazones en el correr de los siglos.

No cursó teología y es teóloga. No cursó filosofía y filosofa sobre los más recónditos fenómenos del alma, dilucidando problemas, previendo conflictos, analizando estados de conciencia. No cursó retórica ni humanidades y colma esta ausencia con los recursos de su talento original, que bastara por sí solo para señalarle puesto de preeminencia entre los grandes del siglo XVI. No concurrió a llenar su cántaro a ninguna fuente, porque era fuente inagotable su propio espíritu arrebatado en amor divino. Lo que he dicho en términos generales, voy a particularizarlo ahora brevemente.

## II

Es mujer. No ascenderá, pues, por la gradería de los estudios. Ni Alcalá de Henares, ni Salamanca la verán en sus aulas. Sabemos que la época, y en esa época el ambiente español, nada tenían de favorable al bachillerismo femenino. Así, por otra parte, con espíritu refractario a todo asomo bachilleresco, aparece la misma Santa en la plenitud de la vida.

"Muy buena venía,—escribe en una de sus cartas a la priora de Sevilla, refiriéndose a determinada novicia,—muy buena venía, si no trajera aquel latín. Dios libre a mis hijas de presumir de latinas. Harto más quiero que presuman de parecer simples, que es muy de santas, que no tan retóricas." Si a esto agregamos que su vida, hasta la doncellez, tuvo el marco de Ávila, una casi agreste ciudad provinciana, completamos el concepto predicho. No conoció en el hogar lecturas eruditas. La severidad castellana de los Ahumada la obligó a leer casi a hurtadillas algunas novelas de caballería, que eran por entonces la plaga tan genialmente combatida por Cervantes.

Huérfana de madre a los doce años, se vió obligada a entrar en un convento de su ciudad nativa para educarse. Sabemos que en esa época sentía repugnancia por la vida conventual. Pero se convirtió y a la edad de veinte años profesó en la Orden del Carmelo, en Ávila.

Lee entonces—y casi hace su único alimento espiritual—las "Confesiones de San Agustín", impulsada por un fervor de arrepentimiento que la llevaba hasta el extremo de comparar los anhelos profanos de su casta y severa adolescencia, con los conocidos extravíos del

hijo de Santa Mónica. La influencia que las memorias íntimas del que fué, después de San Pablo, el más ilustre convertido al Cristianismo, ejercen sobre Teresa de Ahumada, es profunda en su psicología, pero no se traduce doctrinaria ni *estilísticamente en las obras de* la Doctora abulense.

San Agustín había sido un gran pecador, víctima de profundos errores religiosos y agitadas pasiones juveniles. Santa Teresa vivió ajena a unos y otras. El autor de las "Confesiones" aun llorando sus culpas, se eleva a un misticismo metafísico henchido de filosofía abstrusa, porque el concepto de la esencia divina preocupa y absorbe la inteligencia del sabio. Santa Teresa, libre de extravíos, con una fe nunca turbada por crisis alguna, ama a Dios y ansía vivir en él, amándolo sin necesidad de comprenderlo, porque su inteligencia no es más que amor.

San Agustín, en sus "Meditaciones y Coloquios", donde vierte su corazón enamorado de la Belleza Eterna que él lamenta haber conocido tan tarde, sigue siendo un gran pensador, asomado a los abismos de lo infinito. Adora, pero escudriña. Cree, a pesar del absurdo, pero razona y establece el concepto de lo absurdo. Y sus páginas, tan pronto dan la sensación de la plegaria serena, al pie de un altar, como del huracán que remueve las profundidades del mar. Santa Teresa, en cambio, en su obra mística, tiende a fundirse amorosamente en Dios, mediante su propio perfeccionamiento y la vida contemplativa. A fin de que se comprenda más claramente cuánta distancia y cuán completa desvinculación existe entre la mística de Ávila y el obispo de Hipona, cuyas "Confesiones" con tanto deleite y aprovechamiento leía la santa, debemos ampliar el concepto anterior. Santa Teresa escribe mandada por la

obediencia, y San Agustín sólo a impulso de sus sentimientos. La primera enseña a sus hermanas y hermanos, ejerciendo un real e intencionado magisterio. El segundo escribe el coloquio íntimo y ardiente de su alma con Dios. La española, cumpliendo su misión, aconseja, guía, ilumina. El africano gime, reza y asciende en alas del genio a los abismos del concepto de Dios, Belleza eterna y Misericordia infinita. Y basten estos simples rasgos para hacer notar que las "Confesiones" de San Agustín no proyectan sus reflejos en los libros de la Doctora española.

## III

Realiza, pues, por lo que respecta a la materia tratada en sus obras místicas, una creación. No por guardar absoluta fidelidad a la ortodoxia, resulta menos amplia la idea de creación. La teología dogmática del catolicismo, es su fundamento. Pero queda invisible y como olvidada en el subsuelo, cimentando la ideal arquitectura de "El Castillo Interior". Es esta arquitectura la que absorbe nuestra atención y ascendemos de *una Morada a otra,* cada vez más poseídos del encanto original que en sus aposentos pone la inspirada escritora.

No menos original la reconocemos en el "Camino de Perfección", donde se muestra poseedora de una admirable videncia psicológica que le permite sorprender los secretos de las almas, descubrir sus fenómenos más recónditos, y analizar los distintos efectos de la oración mental y de la oración vocal. Tal sagacidad e intuición tienen estas páginas que enfervorizan a los creyentes y maravillan a los profanos dedicados al estudio del aspecto científico de los libros teresianos. Otro tan-

to puede decirse de la creación psicológica que lleva a cabo en el "Libro de mi vida". ¿De dónde, sino de sí misma, es decir, de sus geniales facultades, pudo haber ella recabado la ciencia y la experiencia con que hace de este libro la verdadera historia de su alma, todo un asombro de emocionantes intimidades psicológicas, en vez de escribir un relato de los hechos y episodios exteriores de su existencia? Nadie la superó. Quizás nadie la iguala en este orden de méritos. El "subjetivismo místico", que tuvo una inspiración similar en el espíritu de otra admirable santa,—Catalina de Siena,—halló en Santa Teresa una plenitud, hoy universalmente reconocida, motivo de inefable exaltación para los que militan en las filas católicas, y de no disimulado asombro para los intelectuales antirreligiosos. Inútilmente se empeñaron estos últimos en presentarnos el genio literario y la santidad de Teresa de Ávila como un caso extraordinario pero anormal, a la luz de la psiquiatría.

Cuanto más se analiza su obra de mística docente, relacionándola, como es lógico y forzoso, con la no menos extraordinaria actividad desplegada durante más de un tercio de siglo en la reforma carmelitana de mujeres y hombres, en la fundación de conventos, en las multiplicadas atenciones que éstos le exigían, así para lo espiritual como para lo temporal, en la delicadísima tarea de dirigir conciencias; cuanto más se aquilata el acierto, la prudencia, la energía y la autoridad siempre reconocida con que procedió en todo, más se evidencia la excepcional estructura de su espíritu y la vigorosa normalidad del cerebro en que éste residía.

Sólo así, dado un espíritu sano en un cuerpo que no tuvo anomalías nerviosas, y que si padeció enfermedades no fueron éstas de las que deben preocupar a los

psiquiatras, se explica que Santa Teresa pudiera realizar la maravilla de su labor, sin flexiones, hasta los sesenta y siete años. (Había nacido en 1515, y se adormeció en la paz de Dios en el año 1582).

Mal puede pensarse en achaques histéricos y estados morbosos de su psicología, cuando es precisamente Teresa de Ávila la santa que por antonomasia aúna y armoniza acción y contemplación; el arrebato místico y la serenidad calculadora y eficiente; que realiza el dualismo evangélico de Marta la infatigable y de María la absorta.

En efecto: nada podemos hallar más opuesto a los llamados desvaríos de imaginación sobreexcitada y enfermiza, que toda su vida de trabajo intenso hasta el *surmenage* y todos sus escritos epistolares, doctrinarios y normativos. Sorprendida ante los arrobamientos y deliquios extáticos que la santa nos relata, la crítica profana ha querido alguna vez dudar de la sinceridad de la escritora, ya que por las razones antedichas, debió reconocer su normalidad.

Pero disipan semejante duda la noble franqueza de todos sus actos, la candidez de su carácter, el tono espontáneo de su lenguaje.

Son tales estas condiciones, que los entendimientos más prevenidos acaban por rendirse a ellas, sintiendo la emoción de lo sublime, a medida que ahondan su estudio en la vida y en la obra de aquella "mujercita castellana, curtida por el soplo bravo de la paramera de Ávila."

## IV

Desprovista, según dije, de instrucción teológica y literaria; depositaria, por lo tanto, de una especie de

ciencia infusa, Teresa, genial como mística, cautiva la admiración por los caracteres de la forma. Así como su vida fué "acto puro", sus escritos son "palabra viva".

Son "palabra viva" por su *léxico* y *su fraseología*, y lo son igualmente por las imágenes con que da objetividad a los más abstrusos conceptos. Escribe como si hablara: despreocupada de todo efecto estilístico; llana, pero eficaz; sencilla, pero colorista; *humilde*, pero elocuente; espontánea, pero expresiva, culta y delicada. ¡Toda una conjunción de extremos!

A fines del siglo XV, Fernando de Rojas capitaliza en su tragicomedia el habla vulgar de Salamanca en cuadros trashumantes. En el extremo opuesto de Castilla es Teresa de Jesús quien capitaliza en sus obras espirituales, donde lo natural se compenetra con lo sobrenatural y divino del habla popular. Pero las palabras más plebeyas, las frases más familiares adquieren matiz, sonido, nobleza y fluyen limpias, abundantes, como un metal que, depurado en su ardiente crisol, corre a su matriz artística. Y eran, sin embargo, el léxico y la fraseología de la aldea y del campo; la fraseología y el léxico auténticos de hidalgos y labriegos.

¡Como que la insigne abulense no conoció otros!

¿No es de admirar que con tal elemento lingüístico, rudo y primitivo, alcanzara a expresar un mundo de relaciones inmateriales, de ideas metafísicas de cosas inasequibles? Y, ¿no es de extrañar que, expresándose así, mereciera con el prodigio de su prosa hablada, la admiración de los mismos maestros del habla castellana? Escuchemos a Fray Luis de León:

"En la forma de decir, en la pureza y facilidad del estilo, y en la gracia y buena compostura de las palabras y en una elegancia desafeitada que deleita en ex-

tremo, dudo yo que haya en nuestra lengua escritura que con ellas se iguale.''

Si los que pretendieron enmendar las primeras ediciones de los libros de la insigne doctora entendieran bien castellano, ''vieran, — agrega el mismo Luis de León,—que el de la madre es la misma elegancia''.

El estilo de Santa Teresa no podía menos de ser imaginativo. Y las imágenes a su vez, dado los antecedentes, el temperamento y la finalidad literaria de la escritora, debían tener un matiz particularísimo y regional. El ambiente provinciano con sus costumbres, y la tierra nativa con sus peculiaridades, la inspiran y le suministran los elementos que el intelecto y el corazón de la artista innata transformarán en moldes de belleza. Transporta directamente del natural los cuadros tomados de la familia y del campo, a los que nos sentimos transportados para ver y sentir con ella la alegría, la frescura, la pureza, el vigor, los aromas de esa vida encantadora sin estilizaciones. Nos habla,—dice uno de sus panegiristas,—de la rueca y del lino, del horno y de la colada, de la huerta y de sus pajarillos.

Un vaho salobre como de lagar y de granero corre por sus páginas. ''Las hormigas, las abejas, las cigarras, las mariposas, aparecen en sus símiles formando graciosa teoría ornamental.''

Y hay en su prosa una fragancia de santidad, evocada por otra de limpieza, ''de blanca mantelería guardada en el arca, entre manzanas y membrillos olorosos''.

Otra condición que el crítico señala como informativa del estilo de Santa Teresa, es el resplandor de una naturaleza que si realiza una acción excepcionalmente varonil, por lo vasta, agitada y fecunda, realiza también el portento de conservarse esencialmente femenina, con eximia fineza.

Es amiga, hermana, madre y directora. Sintoniza delicada y sutilmente su corazón con los sentimientos exigidos por cada uno de estos caracteres; sabe multiplicarse conservando siempre la unidad de su propio ser, a la par, concentrado y expansivo.

Sabe adecuar la palabra y la entonación del estilo, a las situaciones más diversas e inesperadas, porque su palabra y su estilo se vuelven seráficos para el coloquio místico con Dios; tienen inflexiones de amor materno para sus hijas; firmeza y cordialidad para las personas del mundo.

A nadie olvida, y nadie altera en sus páginas las modalidades de su elocuencia, siempre efusiva y convincente, siempre fervorosa y amable.

Metafísica contemplativa, legislación, defensa jurídica, autobiografía, casuística moral, menudencias familiares, todo lo que puede abarcar la más polimorfa de las actividades, palpita en su producción, y palpita siempre con la vida femenina, "de la mujer fuerte de los Proverbios, y de la más sensible y emotiva de las idealistas."

"Los pensamientos de los hombres, —escribió justicieramente un comentarista,—al pasar por este cerebro femenino adquieren por primera vez perspectiva y expresión animada. Todo lo que en los sistemas de los hombres era seco y rígido, reverdece y florece bajo su influencia, toda claridad y fervor.

Es la influencia de su alma de mujer, en la cual el vigor y la gracia se acompañan, y es de notar que tuvo en altísimo grado esa gracia femenina que se traduce en el don de simpatía. Sus obras así lo atestiguan.

## V

Escribió Santa Teresa el conjunto de sus obras inmortales, impulsada no por el deseo de saborear place-

res estéticos, ni aun en la forma moralmente superior en que pudo saborearlos el autor de "Los Nombres de Cristo", durante los años de encarcelamiento en Valladolid. Escribía ella por mandato de sus confesores, y a veces por voluntad propia, pero siempre con la única finalidad de enseñar, o por lo menos de ayudar a sus religiosas. Unicamente las "Cartas", y no todas, quedan excluídas de esta razón inspiradora.

Sus obras se clasifican en tres grupos: *Las Históricas*, como "El libro de las fundaciones", el de "Las relaciones", y el de "Mi vida"; *Las Normativas*, como "El modo de visitar los conventos"; *Las Místicas*, como "El camino de perfección", "El castillo interior" o "Las moradas" y "Los conceptos del amor de Dios". Constituyen un cuarto grupo las cuatrocientas y más cartas en que, huelga decirlo, doctrinas y consejos, disposiciones disciplinarias y rasgos místicos, peticiones y agradecimientos, forman un tejido tan variado como valioso; y tanto más cuanto más amplia es la esfera de sus actividades y más profundo el dominio de cada asunto.

En esos grupos sobresale el de las místicas, y entre *las místicas* tiene esplendorosa preeminencia "El castillo interior". Parece como que la santa guardara reminiscencias de los libros de caballería, al introducirnos en el alegórico castillo.

¿Acaso no proyectara en su adolescencia escribir una novela de ese género? En efecto: entrevemos en las primeras moradas "la existencia de culebras, víboras, cosas ponzoñosas", una legión "de fieras y bestias", que nos hacen cerrar los ojos para no verlas.

Nos creeríamos en un bosque o en un castillo de encantamientos. Sólo que toda esa fauna fantástica, tan recordativa de la que menudea en las obras caballerescas, entraña sentido alegórico.

Así objetiviza la Doctora el estado del alma metida todavía en las cosas y trampantojos del mundo, de que sólo podrá librarse perfeccionándose al subir de morada en morada, inmergirse en la contemplación de Dios, o sea, formar con Dios una sola cosa, "en divino y espiritual matrimonio".

De tal manera ha de unificarse con Dios el alma en la séptima morada, que se parezca "a un arroíco pequeño cuando entra en la mar", o a una gran luz que "entra a una pieza por dos ventanas". Aunque entra dividida, se hace toda una luz.

Campea en las obras de este grupo "el más alto y sublime misticismo, todo de éxtasis, de visiones, de arrobamientos, de desposorio espiritual, de divino matrimonio del alma con su Dios".

Y quien de estas cosas incomprensibles para los que caminamos por este valle de lágrimas discurre, no es un expositor ajeno a esos éxtasis, visiones y arrobamientos, no es un doctrinario que alquitara sutilezas intelectuales, como lo fueron, en general, los maestros de la ciencia mística. La misma santa es protagonista y poetisa de este poema.

Se repite de esta manera,—y nótese que con una absoluta originalidad,—el caso de Dante Alighieri, protagonista y poeta de "La Divina Comedia". Esta excepcional prerrogativa de su doble carácter de actriz y expositora de las reconditeces del amor divino, en el arrobamiento extático, da al misticismo de la Doctora avileña, valores también excepcionales.

Tiene la elevación y el arrebato de quien ha visto y sentido los inefables goces que traduce al lenguaje humano, "nunca tan rebelde y mezquino", pero nunca más transfigurado por los resplandores proyectados sobre él, por la incandescencia del escritor.

Goces no entrevistos ni presentidos, sino gustados, ellos dejan en el espíritu de Teresa de Jesús la vibración de alegría luminosa, optimista, dulcemente humana, que constituye el segundo de sus valores. Desde las almenas de su perfección espiritual, la enfervorizada castellana dirige sus reclamos a todas las almas, sus hermanas.

Pero teme que desde lo alto, su voz tenga dejos de austeridad y que el desaliento malogre su solicitud.

Aparece entonces el tercer valor de su misticismo: es maternal, vale decir, todo bondad y sonrisa, pues la castellana de la séptima morada, desprendiéndose del arrobamiento contemplativo y tomando de la mano, como madre, a las almas, las alienta y estimula. Prevé sus incertidumbres y adivina sus angustias; sostiene su debilidad y cura sus llagas. Tiene palabras de caridad y lágrimas de compasión; sonrisa de premio y caricias maternales.

Por eso, mientras los otros místicos fueron admiración estética de los profanos y finalidad inasequible de los mismos escogidos, Teresa de Ávila sigue siendo la santa Madre que atrae, seduce y cautiva, cordial y hondamente.

Y debemos terminar diciendo con un eminente hispanófilo: "Es quizás la mujer más grande de cuantas han manejado la pluma, la única de su sexo que puede colocarse al lado de los más insignes maestros del mundo."

---



## FRAY LUIS DE LEON

### I

La poesía no está en las cosas. Está en el espíritu de quien las observa. La intensidad y aspecto de esa poesía dependen, pues, no de las cosas mismas, sino de nuestro estado de espíritu.

Los helenos, en su afán de poner el sentimiento poético de la naturaleza al alcance de todos, objetivaron de distintas maneras estéticas los conceptos sonrientes y deliciosos de poesía que brotaran de la inspiración de sus vates creadores, ante la contemplación de las cosas. La mitología y el arte tuvieron allí su fuente originaria.

Fué un admirable error; pero, al cabo, un funesto error.

Al difundir por la tierra, por las aguas y el aire, en determinada forma insustituible, a su juicio, poética y casi siempre religiosa, cada concepto reconocidamente bello, vulgarizaron primero, y convirtieron después en un *espectáculo inexpresivo o en causa de artificiosos* y momificados formulismos fraseológicos (vulgo, lugares comunes) la belleza viva y emocional de las cosas.

Valles, desfiladeros, ríos y montañas, cielos y mares olas, vientos y nubes, habían llegado a perder sus secretos y sus vibraciones para el corazón y la fantasía Y tan profunda fué la deformadora influencia del error, que hubieron de transcurrir decenas de siglos para que los espíritus de selección artística, independizándose de todos los cánones y ñoñeces de la antigüedad, sintieran de nuevo libre y directamente la poesía de la naturaleza.

Tal liberación es gloria de la escuela romántica.

¡Arrancando en jirones el erudito y sapiente convencionalismo grecolatino, que recubría, como una vieja púrpura transformada en sudario, las cosas, éstas volvieron a la vida de la emoción. El paisaje recobró su íntimo carácter: ser un estado de alma. La realidad, bella durmiente del bosque, súbitamente desencantada, palpitó de nuevo con ímpetus juveniles, en la palabra espontánea y luminosa. Pero, así como la bella durmiente sólo despertaría al contacto de un príncipe y no de un vulgar pechero, así también la naturaleza sólo se reveló entonces a los escogidos. Chateanbriand, Byron, Manzoni, Lamartine... Aquel título merecen éstos y cuantos poetas y prosadores, con inspiración propia en el siglo XIX, tuvieron y expresaron altamente el sentimiento de la naturaleza. Y es, sin duda, grande su mérito por haber dado forma nueva a emociones nuevas.

Siendo ello así, ¿qué título no presentan, a su vez, a nuestra admiración los poetas de épocas anteriores, cuyo estro, apartándose de las trilladas sendas clásicas, poseyó el sentimiento de la naturaleza como un don original y una gracia innata?

Clásico fué Virgilio, el más celebrado de los poetas latinos. Pero su valía "está en haber adivinado en una

hora decisiva del mundo,—al decir de Sainte Beuve,— lo que amaría el porvenir''; lo que amó el romanticismo, lo que aún después de la hora de esta escuela, amamos nosotros.

Nos sugestiona su amor a la naturaleza, a la vida del campo; su vibrante y piadosa simpatía a todo lo que vive y sufre; nos conmueve su pensativa tristeza; es decir, todo lo que le distanció de su amigo Horacio, tan helénico y tan romano y tan antiguo, y lo transforma a él en un poeta cristiano y romántico y moderno.

¡Clásico también, y cosa más grave aún, renacentista horaciano, es Fray Luis de León, príncipe lírico de la escuela salmantina. Pero su gloria artística no desmedrada y, antes bien, robustecida en nuestros días, radica precisamente en haber sabido utilizar las modalidades externas de Horacio, de la antigüedad, del Renacimiento, en tanto que por sus sentimientos se independiza y es el poeta moderno que paso a estudiar brevemente en estos apuntes.

## II

Fray Luis de León es, por excelencia, poeta de la naturaleza.

Tiene de ella una visión directa, razonada y honda, como que para comprenderla y amarla se complementan y aúnan en su personalidad de escritor, el artista por nacimiento o por cultura, el filósofo embebido en serenas armonías espirituales y el místico que se deleita, sintiendo que Dios vive en cada cosa, y que en ellas luce algo de su bondad y hermosura. (''Nombres de Cristo'', Cap. III).

Por esos tres caracteres, que no hallamos en ningún

otro lírico español, y que difícilmente hallaremos combinados en lírico alguno de otra literatura, nos admira en sus obras la alianza de la inteligencia con el corazón, de la sensibilidad con la lógica.

Inútil sería acudir a sus contemporáneos Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz para establecer términos de referencia. El primero, todo humano, apostrofa a la naturaleza y la introduce en sus églogas. Pero deja transparentar el artificio de escuela y malogra no pequeña parte del efecto que apetecemos en su lectura. Acá y acullá aparece el rasgo pictórico del paisaje. Nos encanta a la manera de Petrarca, por la delicadeza del colorido, por la levedad y blandura con que idealiza la visión del campo y de la vida pastoril. A la manera de Petrarca, también, y esto es de mayor significación y valía artísticas, interpreta y canta las relaciones de la naturaleza sensible con el hombre.

Pero en ello procede con vaguedad, y a veces llega hasta desvanecer nuestra emoción con imágenes contraproducentes, fruto de su erudito clasicismo latino-itálico, y no de su estro personal.

Lamentamos que un temperamento como el de Garcilaso, tan finamente dotado para percibir las sugestivas realidades y las secretas voces de la naturaleza, se haya malogrado en la vida cortesana y guerrera, sin poder saborear de veras su soñado "silencio de la selva umbrosa", ni el apartamiento del "solitario monte". Aunque la nobleza de su espíritu artístico lo haya elevado para la posteridad muy por encima de la nobleza de su nacimiento, ésta fué, no obstante, la que predominó en su fugaz existencia con el determinismo de sus fáciles placeres y de sus bélicos azares. Por eso su producción fué escasa y, sobre todo, careció de riqueza interna.

"Un solo pensamiento del hombre es más precioso que el universo entero",—escribió San Juan de la Cruz. He ahí lo que le faltó a Garcilaso: el pensamiento que mal se avenía con los paganizantes interlocutores figurados de sus églogas.

No es tampoco San Juan de la Cruz el poeta que puede rivalizar con Luis de León en este orden de bellezas. Así como Garcilaso fué todo humano, él es todo "angelical". Su visión y, por lo tanto, su sentimiento de la naturaleza, no son directos. Toda su obra es una alegoría de los desposorios del alma con Dios.

Pasamos de las églogas latinoitálicas al epitalamio bíblico; del amor pastoral al amor místico; de lo terreno a lo eterno. En tales condiciones el enfervorizado místico afina, sutiliza, transforma metafísicamente los conceptos del poeta. Es decir, que un sentimiento directo, el de lo suprasensible, se proyecta como una luz filtrada por un prisma, sobre el sentimiento de la naturaleza; la ilumina con tonos de ensueños y nos lleva deleitosamente a la percepción del éxtasis. Pero ha debido previamente sacrificar en aras del símbolo, dos realidades: la realidad de las cosas y la realidad del amor. ¡Ay del que, reacio a la luz de la mística, adhiere su pensamiento al poema erótico del *Cántico espiritual* y de la Noche obscura! Al conquistar las dos realidades que sólo sirven de vestidura externa o expresiva a San Juan de la Cruz, ha profanado el poema y ha roto el encanto, aunque subsistan los valores artísticos de la forma.

## III

¡Cuánto difiere de los dos líricos precitados Fray Luis de León! Vive en contacto con la naturaleza, con

una porción de ella, con un núcleo determinado de sus elementos. Su visión es, pues, directa. Se ha identificado con esa porción, con esos elementos de la naturaleza. Ellos le acompañan en el recogimiento del estudio, en la soledad de la meditación. Su espíritu selecto de artista, no ha menester más para sentirlos y amarlos. En ellos concreta sus predilecciones, de tal modo que no fuera posible evocar al glorioso fraile agustino, hebraísta, teólogo y filósofo, poeta y (según se cree) músico y pintor, sin evocar la naturaleza circundante que para él tuvo siempre voces confidenciales, sugestiones íntimas, retribución de armonías poéticas y religiosas.

Es el Tormes, es la alquería de propiedad conventual, toda poblada de frondas en una isla del río salmantino; es el manantial que traspone el cercado y tuerce luego el paso entre los árboles; es el sombrío emparrado... Los conoce todos. ¿Qué importa su pequeñez? Todos son magnitudes efectivas de la vida de este hombre, a quien la naturaleza brinda su fidelidad, tanto más acendrada cuanto más amargas son las decepciones que le depara la envidiosa inquina de sus semejantes laicos y religiosos.

Veámoslo allí, en su encarcelamiento de Valladolid comenzado el 27 de marzo de 1572.

Su frente pensativa de cuarenta y siete años no se abate, oprimida por el desánimo, ni arde en fiebres de rebeldía. El poeta, el filósofo y el místico que integran, según dijimos, el triángulo de su personalidad, se han llamado a consejo y, sin vacilación alguna, remontándose por encima de todas las arteras mezquindades terrestres, se solidarizaron en la calma de una estupenda y sublime armonía artística y espiritual. Los tres conciben esa joya de nuestra literatura que son "Los Nombres de Cristo".

El místico vierte en el diálogo los raudales de ciencia sagrada en que rebosaba su alma ferviente de apóstol y de sabio; el filósofo estatuye el orden y estructura del coloquio platónico y ciceroniano. ¿Qué hace el poeta? Ilumina la estancia del encarcelado con las claridades de la naturaleza que le eran familiares en Salamanca.

Se le ha privado de ellas. Y bien: sus retinas conservan la visión. En su memoria las lleva impresas. Como su visión, es directo su sentimiento. En vez de entregarse, pues, a descripciones de paisajes fantásticos, a la manera de Ariosto, Tasso y Camoens, o eclécticamente convencionales y académicos, gratos a los novelistas y poetas pastoriles, sin excluir el mismo Cervantes, su afecto y su buen gusto lo llevan dulcemente a la tierra salmantina.

Pasma por eso, desde la lectura de la introducción, la inalterable serenidad del perseguido, "deseoso de escribir alguna cosa que fuese útil al pueblo de Cristo"; pero mucho más nos deleita y conmueve la nostálgica evocación de la granja solitaria "que era sabroso puerto a su soledad" meditabunda; de la fuente que corriendo y tropezando parecía reirse; de la hermosa y alta alameda, testigo de su afán intelectual.

"Algunos hay a quien la vista del campo los enmudece, y debe de ser condición de los espíritus profundos,—comienza diciendo el joven Sabino. Mas yo, como los pajarillos, en viendo lo verde, deseo o cantar o hablar."

Marcelo, que es el mismo Fray Luis de León, declara que entonces la vista del campo le engendra melancolía. Pero, la atribuye (¡oh, magnánima entereza!), a efectos de la edad y de su propio temperamento, y no de las tribulaciones que sobre él desencadenaran "la envidia y la mentira".

Notemos que el serenísimo Maestro, a cuyo lado se hubiera complacido fraternalmente Platón y con el cual no hubiera desdeñado platicar San Agustín en el escenario y sobre la materia de "Los Nombres de Cristo"; notemos, digo, que su visión es aquí tan directa, aunque no tan inmediata como en el cristal de sus liras "A la vida retirada".

¡Cuán distintas son las situaciones! Escribiendo esa inmortal composición el poeta cenobita funde su alma vibrante en el día "puro, alegre, libre", de su vida intelectual y religiosa. Ha llegado a poseer una objetividad segura y definida de artista desinteresado que escribe *dictante mundo,* bajo la inspiración directa del mundo circundante, sin poner entre sí mismo y las cosas, ni lágrimas sentimentales que empañen su visión, ni teorías que se las hagan ver al revés.

No conocía aún "ceños injustamente severos"; no conocía "odios ni recelos"; no conocía en carne propia la sorpresa de Job ante la desventura inesperada e inmerecida. ¿Cómo había de sospechar, entonces, que "cundiendo el odio y olvidándose la amistad", según dice en una página de su proceso, se vería "en una miserable cárcel dura", solo, enfermo y desamparado durante cuatro años?

Su sentimiento de la naturaleza era todavía júbilo diáfano y sonoro; espontaneidad descriptiva y afectuosa. De ello tenemos ejemplo en el poema de estas cuatro liras, engarzadas en la oda predicha:

"Del monte en la ladera
por mi mano plantado tengo un huerto
que, con la primavera,
de bella flor cubierto,
me muestra en esperanza el fruto cierto.

Y como codiciosa
por ver y acrecentar su hermosura,
desde la cumbre airosa
una fontana pura
hasta llegar corriendo, se apresura.

Y luego sosegada
el paso entre los árboles torciendo,
el suelo de pasada
de verdura vistiendo
y con diversas flores va esparciendo.

El aire el huerto orea
y ofrece mil olores al sentido;
los árboles menea
con un manso ruïdo
que del oro y del cetro pone olvido.''

Conociendo la realidad de ''La Flecha'', aquella pintoresca y solitaria alquería tan amada por Fray Luis en la isla del Tormes, el cuadro se define aún más en la apreciación del crítico. Allí habían germinado los ensueños juveniles de aquella alma tan sensible, como luminosa y buena. Cada cosa había sido testigo y copartícipe de sus estudios, de sus progresos y de sus puras alegrías, aun más que los hombres cuyo trato cultivara el eximio agustino y con quienes coloquiara quizás, solazándose intelectualmente en aquel inmortalizado retiro.

## IV

Después de cuatro años de prisión, ''tormento tan largo, tan duro y tan cruel'', que bastara para purgar todas las sospechas del mundo, el Maestro Fray Luis de León ha regresado a Salamanca.

¡No iremos a la Universidad a ubicarnos ante la cátedra de Durando, para oirle reanudar sus sabias disertaciones con las estupendas palabras: "como decíamos ayer...". Para Dios, que es eterno, el tiempo no pasa, porque el tiempo no existe. He ahí cómo el serenísimo nos da en este momento culminante de su vida la sensación de que ha salido de la esfera del tiempo hasta aproximarse a la inmutabilidad eterna de Dios. Y esta sensación se nos volverá inefable, si en pensamiento y en afecto vamos a visitarle a su austera residencia.

Ahora un hálito de melancolía incurable aletea sobre su espíritu. Pero no es languidez mórbida, ni cansancio moral, ni menos aún hastío de la existencia. Es un dúplice anhelo de suprema paz y de goces intelectuales supremos.

¿Dónde hallar esos dos tesoros? Nos lo dice él primero en su oda "Al apartamiento":

"Sierra que vas al cielo
altísima, y que gozas del sosiego
que no conoce el suelo,
adonde el vulgo ciego
ama el morir ardiendo en vivo fuego:

recíbeme en tu cumbre,
recíbeme, que huyo perseguido
la errada muchedumbre,
el trabajo perdido,
la falsa paz, el mal no merecido."

¡Cómo suena en labios de Fray Luis el epíteto aplicado a la paz en el último endecasílabo: "la falsa paz".

Sorprendido de súbito por la malevolencia humana, ha perdido la frescura de su juventud. Había puesto la naturaleza por encima de los esplendores de la fama

y de la fortuna. Desde ahora, "absuelto" de culpa no cometida, el Maestro pondrá aquel dúplice anhelo por encima de la naturaleza.

Se acoge a Dios, rehuyendo las falsedades de la tierra. Se espiritualiza elevándose a la altura ideal y mística, a la que dirige su apóstrofe, diciéndole:

"En ti, casi desnudo
de este corporal velo, y de la asida
costumbre roto el ñudo,
traspasaré la vida
en gozo, en paz, en luz no corrompida."

Un ansia entrañable, cada vez más ardiente, domina al poeta sabio y místico. Es la misma ansia que por aquel entonces, en otro punto de la misma España, evidencia, según el relato de Pedro de Rivadeneira, San Ignacio de Loyola:

"Subíase de donde se descubría el cielo libremente: allí se ponía en pie, quitando su bonete y sin menearse estaba un rato, fijos los ojos en el cielo; luego, hincadas las rodillas hacía una humillación a Dios; después se asentaba en un banquillo bajo...; allí se estaba la cabeza descubierta, derramando lágrimas hilo a hilo, con tanta suavidad y silencio, que no se le sentía sollozo, ni gemido, ni ruido, ni movimiento alguno del cuerpo."

"¡Qué desvío de la tierra me domina, cuando contemplo el cielo!", exclamaba. Ved a Fray Luis absorto en la contemplación del cielo y como sumido en un éxtasis intelectual. La ciencia robustece su fe y ambas inflaman al poeta. Ya no es, pues, el sentimiento puro y directo de la naturaleza el que inspira "La Noche Serena", obra maestra de la lírica española: es un sentimiento "intelectualizado".

Aquí tiene razón Azorín, al juzgar a Fray Luis. Su alma, en efecto, se enajena mirando

"... el gran concierto
de aquestos resplandores eternales,
su movimiento cierto,
sus pasos desiguales,
y en proporción concorde tan iguales"

El poeta cosmógrafo gravita dulce e irresistiblemente *hacia ese océano* de resplandores, ahora desde su sosiego de Salamanca, como gravitara desde su prisión al explicarnos "qué cosa es paz, cómo Cristo es su autor y, por tanto, llamado Príncipe de Paz." ("Nombres de Cristo", Libro II, Capítulo III).

"El ejército de las estrellas,—nos dice,—puesto como en ordenanza y como concertado por sus hileras, luce hermosísimo y adonde cada una de ellas inviolablemente guarda su puesto, adonde no usurpa ninguna el lugar de su vecina ni la turba en su oficio, ni menos, olvidada del suyo, rompe jamás la ley eterna y santa que le puso la Providencia, antes como hermanadas todas y como mirándose entre sí y comunicando sus luces las mayores con las menores, se hacen muestra de amor, y como en cierta manera se reverencian unas a otras y todas juntas contemplan sus rayos y sus virtudes, reduciéndolas a una pacífica unidad de virtud de partes y aspecto diferentes compuestas, universal y poderosa sobre toda manera. Y si así se puede decir, no sólo son un dechado de paz, clarísimo y bello, sino un pregón y un loor que, con voces manifiestas y encarecidas, nos notifica cuán excelentes bienes son los que la paz en sí contiene y los que hace en todas las cosas."

Leyendo entre líneas tan hermosos conceptos, nos parece descubrir ésta u otra análoga exclamación: ¡Oh, paz luminosa de las estrellas, "ni la envidia ni la mentira", quiebran jamás vuestra armonía, como nefastamente lo realizan entre los hombres!

Después de contemplar como San Ignacio, el místico de Manresa, la hermosura del firmamento, nuestro poeta religioso mira hacia el suelo

"de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado,"

y sus ojos también, hechos fuente, despiden larga vena. Siente su encarcelamiento terrestre. Y ante la visión comprensiva del cielo, prorrumpe conturbado:

"Morada de grandeza
templo de claridad y hermosura,
. . . . . . . . . . . . . .
¿quién es el que esto mira
y precia la bajeza de la tierra,
y no gime y suspira,
y rompe lo que encierra
el alma y de estos bienes la destierra?"

Es que "allí vive el contento", "allí reina la paz" que él no espera poseer ya "en esta cárcel baja, escura de la vida", y ambos, el contento y la paz, subsisten como irradiaciones inseparables del

"Amor sagrado, aquella
inmensa hermosura
que allí se muestra toda y resplandece."

Pero, ni aun entonces el dolor y la pena consiguen transformar en un místico puro a Fray Luis de León. No le vemos caer en los deliquios de la Santa Madre Teresa, por él tan admirada, ni en los arrobamientos de San Juan de la Cruz, el enamorado serafín del "Cántico espiritual".

La elevación mística, en vez de aminorar, enciende en nuevos ímpetus su anhelo de goces intelectuales, y éstos dilatan sus horizontes más allá de la naturaleza sensible, y más allá de la ciencia, hasta el misterio. Ya no se limita, pues, al sentimiento lírico de las cosas familiares; ansía penetrar los secretos recónditos del orden y gobierno del universo, para entregarse a su contemplación. Busca en la naturaleza la sublime sabiduría de sus leyes y busca en estas leyes la misma sabiduría divina. Sube así más alto que Pitágoras y Platón, y se inmerge en lo infinito con Job y San Agustín, los autores en cuya doctrina bebiera hondamente el Maestro salmantino y de quienes guarda reminiscencias. Allí estará su deliquio de sabio; allí también su arrobamiento de místico y de poeta de la naturaleza.

Expresión de este orden de ideas y de sentimientos es la célebre oda "A Felipe Ruiz":

"¿Cuándo será que pueda
libre de esta prisión volar al cielo,
Felipe, y en la rueda
que huye más del suelo,
contemplar la verdad pura, sin velo?"

En el arrebato de su fiebre de amor divino exclamaba Santa Teresa: "Vivo sin vivir en mí—y tan alta vida espero—que muero porque no muero." Fray Luis de León también se nos manifiesta con análogo impul-

so ascensional. Pero, mientras la Doctora delira por fundirse en Dios, absorbiéndose en él hasta anular su individualidad (supremo renunciamiento místico) el Maestro sueña la permanencia de su ser "en luz resplandeciente convertido", junto a su Creador, a fin de saborear desde allí, como bienaventuranza soberana, la visión del universo.

Mas, he ahí que de súbito en su goce intelectivo irrumpe su innato sentimiento de la naturaleza para describirnos la tormenta de verano, una de esas perturbaciones atmosféricas que le infundieran alegría y temblorosa estupefacción durante la infancia, en Cuenca, su tierra natal, y que, con emociones menos violentas, pero no menos hondas, repercutieron en su sensibilidad estética al llegar a la madurez en Salamanca.

"¿No ves cuando acontece
turbarse el aire todo en el verano?
El día se ennegrece;
sopla el Gallego insano;
y sube hasta el cielo el polvo vano?

Entre las nubes mueve
su carro Dios ligero y reluciente;
horrible són conmueve;
relumbra fuego ardiente;
trema la tierra, humíllase la gente.

La lluvia baña el techo;
despiden largos ríos los collados.
Su trabajo deshecho,
sus campos anegados
miran los labradores espantados."

Realismo y grandeza bíblica se combinan en este cuadro. En breves rasgos nos pinta con fidelidad científi-

ca, el típico meteoro ciclónico, en los tres períodos de su estallido. En el primero avanza, desplegándose, el plomizo banco de nimbos arremolinados en la altura; se sobrecoge el ánimo con los fenómenos inmediatos: el súbito desencadenarse de las rachas huracanadas y una sofocante polvareda. En el segundo período estalla la tormenta eléctrica. Tras el pánico deslumbramiento de las descargas, sobreviene el tercer período el de la anegadora turbonada, cuya acción en los sembrados apesadumbra al poeta y nos apesadumbra a nosotros con el espectáculo del desastre que arruina a los hombres de ese campo, tan sinceramente cantado por él.

Así, en esta síntesis de quince versos, donde campean a porfía vigor, colorido y verdad observada, el excelso renacentista del siglo XVI realiza belleza romántica.

He leído, en busca de emociones y de elementos de apreciación comparativa, la tempestad de Virgilio ("Geórgicas", II, versos 311-334), y la de José Zorrilla ("Cantos del Trovador").

Aunque gustándolo en las versiones, admiro el trozo del mantuano. A su fiel retentiva visual de los fenómenos de la naturaleza une un exquisito poder pictórico, y a la concisión y fuerza de la lengua latina agrega la maestría de su gusto que señala vértices en la perfección artística.

Zorrilla, en cambio, deslíe en una amplitud de ciento cuatro alejandrinos su pintura, fatigando nuestra visión, no sólo con interrogaciones y apóstrofes, sino con ese pródigo detallismo que, en vez de sugerir, explica, y en vez de excitar, adormece la fantasía. Por eso, terminando la lectura, mis preferencias se fijaron en Fray Luis, tan claro en su visión de las cosas y tan hábil en

sugerirnos con pocos rasgos las bellezas de las mismas, gracias a su visión artística.

Es que tiene la sencillez de todos los grandes que viven en contacto con la naturaleza. Ajeno a otros amores, la ama con fervor creciente, próximo al misticismo. La escruta y en cada revelación de sus leyes se exalta, así como ante cada misterio se acrecientan sus ansias de investigador y de cristiano. Su lirismo brota igualmente de la delectación que le producen las verdades conocidas y de los goces que presiente en la conquista de las verdades columbradas. De esa manera sube de la naturaleza a lo infinito; de las cosas reales, a la ontología; de la isleta salmantina, al cielo.

¿Cómo no sentir lo que él siente? ¿Cómo no amar lo que él ama? ¿Cómo no acompañarle con estética complacencia en sus elevaciones de filósofo, en sus transportes de místico, y en sus ensueños de poeta?

Desde la tierra nos llama en "La Noche Serena", diciéndonos:

"Ay! levantad los ojos
a aquesta celestial, eterna esfera.
Burlaréis los antojos
de aquesa lisonjera
vida con cuanto teme y cuanto espera!"

Y desde el cielo (¡generoso vidente!), se vuelve a nosotros para darnos un trasunto lírico del éxtasis que ha de embriagarnos en las moradas

"del gozo y del contento,
de oro y luz labradas,
de espíritus dichosos habitadas."

---

## SOBRE LA ODA DE FRAY LUIS DE LEON A FRANCISCO DE SALINAS

El alma del insigne poeta de Salamanca, tiene la tristeza y los impulsos de un águila prisionera.

Contempla la tierra y ve en ella "una cárcel baja, escura"; dirige su mirada al cielo estrellado y le parece "templo de claridad"; sueña en las bienandanzas de la "Vida del cielo", y un ansia ardiente agita su alma sedienta de infinito.

De este modo el cantor de "Noche serena", ya por la ingénita nobleza de su temperamento, como por su intensa espiritualidad religiosa, se eleva muy por encima de todas las mezquinas vulgaridades mundanas. Las ve, las conoce, las siente a su alrededor, sabe cómo esclavizan a los mortales, demasiado débiles o demasiado ciegos para reaccionar. Por eso vibran los sentimientos compasivos del filósofo y la inspiración del poeta, unas veces en esa serena y cordial austeridad que moraliza, y otras en esas emocionadas elevaciones líricas a las regiones superiores de sus ideales de intelectual y de cristiano.

Cuanto más se leen sus composiciones, más intensa y más íntimamente nos cautiva su belleza. No penetran en nuestra imaginación con resplandores de hoguera, ni llegan a nuestro espíritu con ímpetu de torrente. No; brillan con suavidades lunares y suenan con murmullos de fontana; pero esas suavidades y esos murmullos tienen algo de indeciblemente divino que ya nunca podremos olvidar.

### I

Una de las odas más justamente recordadas por estas condiciones características de Fray Luis de León,

es la que dedica a Francisco de Salinas. Canta en ella el deleite de la música. Ignoro si efectivamente el celebrado catedrático de Salamanca, Francisco de Salinas, tuvo "la sabia mano" que le atribuye aquí el poeta y que confirman los comentadores; ignoro si tuvo el ilustre ciego, tan enaltecido en esta lírica, la inspiración artística necesaria para producir una música tal, que le mereciera la inmortalidad de estas estrofas.

Lo que, empero, se evidencia de inmediato, es la delicadísima sensibilidad de Luis de León. Lo vemos dulcemente enajenado por el "són divino". ¿Qué orden de emociones se apodera entonces de su alma?

Lo sensual y terreno no asoma siquiera a su espíritu. De un vuelo se aleja del mundo sensible y aparece en "la más alta esfera", anegándose en las inefables delicias de otra música "no perecedera", que es la fuente y la primera de todas las armonías.

De este modo bástanle al insigne idealista cristiano dos o tres estrofas como introducción o, si se quiere figuradamente, como plataforma para tender las alas siempre dispuestas a esas magníficas travesías del espacio. Allá está, en las alturas, lejos del "vulgo vil", oyendo el concierto de la "dulcísima armonía inmortal". Los versos brotan de sus labios como lenguaje espontáneo del poeta, y se combinan en las estrofas con una naturalidad tan sencilla como inimitable.

Nadie podría manejar la pluma de Santa Teresa; nadie tampoco pudo nunca llegar a la lira de Fray Luis de León. Es que bajo la armoniosa sencillez de esa forma, se esconde la sublimidad de un espíritu único, que vibra y suena como él solo pudo, por excelso privilegio, sonar y vibrar.

Su alma "navega por un mar de dulzura"; se anega en él de tal modo,

"que ningún accidente
extraño o peregrino, oye o siente."

Si algo puede perturbar "ese desmayo dichoso", si algo puede interrumpir la suprema serenidad de esa "muerte que da la vida", si algo puede hacer menos completo "ese dulce olvido", es su misma brevedad. El éxtasis no perdura. El poeta siente que la vida real lo espera y entonces invoca con fervorosa aspiración la perennidad de ese reposo

"sin ser restituído
jamás a aqueste bajo y vil sentido."

En dicha invocación no se olvida de su amigo. Afectuosamente lo llama a gozar de ese bien, ante el cual todo lo visible es "triste lloro". ¡Una amistad que se extiende a lo infinito! Y mientras no llegue la hora de subir al centro de las eternas armonías, el poeta formula su voto de que, bajo el encanto de la música de Salinas, todos sus sentidos se adormezcan para las realidades terrestres y sólo se concentren en el bien divino.

## II

Tan suave, tan dulcemente íntima es la vibración lírica de esta oda, que no podemos sino imaginarnos al poeta en la hora en que la escribe. Ha buscado el sosiego del jardín conventual. Se retiró para eso al soto o bosquecillo de la isla que el río Tormes baña dentro de los límites de los Agustinos. Es la misma soledad donde el inspirado escritor hizo resonar los diálogos de "Los Nombres de Cristo": la alquería de "La Flecha", el dulce "puerto de la quietud".

Las aguas del río se deslizan con lentitud; el follaje, y dentro del follaje las aves, se adormecieron. Es una tarde serena.

Luis de León, el alto y selecto espíritu que sufre las tristezas y siente los impulsos del águila prisionera, se libra de toda la pesadumbre de la materia y sueña. El cielo crepuscular parece inclinarse sobre el recogimiento del artista para transfigurarlo. En realidad es una transfiguración, una especie de éxtasis: la transfiguración y el éxtasis del águila, que habiendo conseguido huir de su cárcel, puede al fin subir al azul y sentir la ebriedad de la luz.

Cuando el poeta vuelve en sí, la *cuartilla* de las nueve estrofas dedicadas a Salinas blanquea en sus manos, como un mensaje de inmortalidad. Más cuidadoso del tesoro interior de sus *emociones*, que del *tesoro* de su lírica, el poeta fraile hunde las manos en las amplias mangas del hábito y abandona el silencio familiar de las cosas, para regresar a ese otro silencio fecundo de su claustro.

Mañana, en la cátedra de la célebre Universidad, en medio de su erudita disertación, le verán los alumnos momentáneamente absorto. Y comentarán: El espíritu del Maestro

"traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera."

Luego el Maestro reanudará su discurso serenamente: "Como decíamos...".



## LA NOVELA PICARESCA

Menguada sería la gloria de la literatura española si careciese de los géneros netamente nacionales, nacidos y cultivados antes del Renacimiento y durante el mismo Renacimiento. Estaría de más decir, que nos referimos al Romancero, al teatro y a la novela picaresca. Hay en las obras de estos géneros tanta adivinación de belleza artística, en cuadros, caracteres y relatos, en intrigas, luchas de pasiones, ideales de la vida; hay al mismo tiempo tanto españolismo de historia, de costumbres y de idioma, que resultaría menos pérdida la de las obras renacentistas que la de las obras comprendidas en los géneros predichos. Y esto lo digo sin tener con respecto a la literatura medioeval española, el ferviente entusiasmo que tuvo Castillejo en el siglo XVI, y que tiene Cejador y Frauca en nuestros días.

Veamos la novela picaresca.

### I

Europa, y en Europa, España, estaban hartas de las novelas de caballería, aceptables siempre que el amor y el heroísmo, sus dos grandes propulsores, respondiesen al idealismo dentro de lo verisímil, y siempre que

en cuanto a la forma se revistiesen de caracteres noblemente artísticos. Dichas novelas no podían ser más detestables, por cuanto en España eran tan antiartísticas como extravagantes.

Felizmente ninguno de los notables ingenios españoles malogró su inspiración en obras de esta índole, y cuando en los campos manchegos apareció Don Quijote, aunque en apariencia arremetiera contra molinos, carneros, comparsas de cómicos, en realidad dirigió sus ataques contra todos los malandrines y follones de la mala literatura caballeresca.

Aparece en el seno de España la novela picaresca, tan luego como polo opuesto de las obras de caballería, de las malas y de las buenas. Su escenario no serán tierras lejanas, sino tan sólo las peninsulares. No se viajará en caballos alados, en hipogrifos, en aves monstruosas, ni por arte de magia, se andarán los caminos polvorientos de la Mancha, sufriendo el sol y las intemperies. Desaparecen los torreados castillos, las ciudades de ensueño y los bosques de encantamiento. Sólo tenemos mesones, tugurios miserables, pueblos y villorrios, tierras agrícolas y asperezas.

Los caballeros idealizados, las reinas y princesas, los pajes y los trovadores, se los ha *tragado un abismo*, más profundo y obscuro que la cueva de Montesinos, y en su lugar, ante la mirada *penetrante* y *dolorosa* del novelista, pululan las aventuras del hampa.

Nacen en la laceria y en ella se crían; contra ella lucharán toda su mísera existencia, desplegando las artimañas del ingenio, cuando no las arterías de los delincuentes natos. Celestinas y lazarillos; tías fingidas y escuderos, fregonas y pillastres, saltan de la realidad a las cuartillas del novelista, para relatar al mundo, con cínico desenfado y con jactanciosa impudicia, sus andanzas y fechorías, sus desazones y torturas.

En sus relatos hacen revivir con pintoresco humorismo, pero también con un fondo doloroso y trágico, las costumbres del bajo pueblo, en lucha con la miseria; las angustias de la clase media, empeñada en encubrir con estoico disimula su mendicidad vergonzante y a veces también, ciertas lacras de la nobleza.

Con razón se dijo que la España exhibida en la novela picaresca, es el reverso de la nación que luchaba, triunfaba y colonizaba, bajo el áureo cetro de Carlos V.

## II

Según se ve, la novela picaresca nace en España, como un fermento de arte, producido en el fango de las clases bajas. Resulta, pues, netamente española también, por la realidad que traslada a la página literaria, ajena deberíamos decir, a todo propósito de estética preconcebida. Tiene la belleza de la vida real, sin rehusarse ni a las mismas crudezas que parecen constituir hoy el manjar preferido de cuantos pretenden cultivar el arte por el arte, sin moral.

Ciertamente, en este concepto de la realidad, ni las telas de Goya tienen el vigor de dibujo, el atrevimiento de colorido, la acritud de emoción, con que nos avasallan las novelas picarescas. Alejados ya de la época en que este género literario aparece, pudiera objetarse que no debió ser tan general la angustiosa laceria española, como para convertirse en realidad obsesionante de tantos novelistas.

Y nos inclinamos a pensar que el éxito favorable, obtenido por los primeros autores, pudo haber sido causa de que muchos otros ensayaran fortuna con producciones similares. La objeción tiene ciertos visos de atendible en nuestros días, ante la pleamar de novelas de-

dicadas pretensiosamente a descubrir y estudiar las trashumantes realidades contemporáneas, con tal ahinco, y podemos agregar sin ofensa para nadie, con tal perversa delectación, como si no hubiese realidades superiores más nobles de suyo y más condicentes con la misión educadora del arte.

Podemos responder a dicha objeción, que pocas veces en la historia de la literatura, la época y el ambiente pudieron influir de modo más directo y decisivo, sobre un género de producciones, que en el siglo XVI sobre la novela picaresca.

En efecto: varias causas se habían sumado para determinar en España un general empobrecimiento, o, como hoy decimos, una aguda crisis económica. Andalucía queda sin agricultura, con la expulsión de los moriscos. Salen tras ellos los judíos, y es entonces el mercado monetario de todo el reino el que a su vez se perturba. Emigran de la península, fascinados por el espejismo del vellocino de oro americano, los varones más fuertes y emprendedores, ora solos, ora acompañados de sus mujeres.

Se han marchado al mismo tiempo, a engrosar los quintos del ejército español en Italia y Flandes, millares y millares de nobles, hidalgos y pecheros. He aquí, pues, una dispersión de fuerzas vivas, que factores diversos sustraen al organismo español. Bien podemos imaginarnos cuán rápidamente, faltos de brazos, se volverían eriales los campos de pan llevar; solitarias las aldeas; peligrosas las sierras, pero más peligrosas aún las ciudades para los que, sin dinero ni disposiciones personales, debían afrontar en ella la lucha por la existencia.

Y nótese que el rápido advenimiento y sobreposición de estas causas debió contribuir por fuerza a que las

consecuencias de orden social fuesen, por lo mismo, también muy rápidas y extensas. Es el momento histórico en que el pueblo español, valiente y generoso, tiene en su seno, al decir de Merimée, "tantos héroes como mendigos". Es el hambre, por lo tanto, la nueva potencia que conquista el campo, invade las aldeas y domina las ciudades. Sometido a una prueba semejante otro pueblo, ¿qué habría hecho? Alejandro Manzoni, en "Los Novios", nos presenta el cuadro de la rebelión milanesa a causa de la miseria, producida en el mismo siglo XVI, bajo la dominación española. España no se rebela. Su pueblo define entonces algunas de las características que aún hoy conserva. Vive la hora presente sin acongojarse ante las incertidumbres de mañana. Y bajo esta despreocupación, que no es hija de un razonado optimismo, sino todo lo contrario, según lo exponía con desesperadas ansias de producir una reacción, M. J. de Larra,—no se agita con afanes de redimirse por el trabajo. Se deja estar. Goza cuanto le es posible, epicúreamente, de su propia inercia y miseria. Cuando la necesidad, que siempre fué mala consejera, lo acorrala, entonces aguza el ingenio y trata de salvar la situación.

Y así, una jornada de dolor se encadena con otra de apremio. El carácter se destempla, la conciencia se enturbia, los principios morales se quiebran. La novela picaresca aparece, fruto inevitable,—ya lo dije,—de esa época y de ese ambiente. No sorprende, por consiguiente, que al género picaresco se dedicaran tantos y tan notables escritores.

Abundaba el ingenio literario y en lo picaresco encontraba elemento de inspiración directa y abundante. Directa, digo, y ¡qué sentido tan amargo tiene este adjetivo, aplicado a la inspiración artística de un Mateo Alemán, que vivió muchos de los tristes epi-

sodios de su novela "Guzmán de Alfarache", y el insigne Cervantes, que acaso haya sufrido más angustias que en la cautividad de Argel, en la propia tierra española, donde tan de cerca conoció lo que tan al vivo nos describe! Con razón de muy amargo fondo pudo afirmar de sus novelas que eran "suyas propias, no imitadas ni robadas; que su ingenio las había engendrado y su pluma dado a luz." Faltóle decir que eran hijas de la observación. La observación es la madre de la Celestina; lo es del "Lazarillo de Tormes", el rapazuelo extraviado, sin hogar ni valimiento, que sondea la cínica ciencia del mal. Es la madre de Guzmán de Alfarache, "el gentil galeote, en calzas y en camisa, que arrastrado por una horrorosa conjunción de circunstancias, trata el oficio de la florida picardía", y del "Escudero Marcos de Obregón", moralizador de la paciencia. La observación es madre de "Rinconete y Cortadillo", los dos encantadores pilluelos que, tostados por el sol de todos los caminos, se encuentran un día y "entretejen el diálogo inmortal de sus aventuras."

Hasta el Buscón "puede ser declarado hijo de la misma madre, no obstante el artificio y los mal disimulados recursos caricaturescos con que desfigura Quevedo los caracteres.

Tiene la "Celestina", "la primera de las obras que citamos, andamiento de novela picaresca. Dejó escrito Menéndez y Pelayo, en su estudio sobre ella, que "no es obra picaresca; ni quien tal pensó." A pesar de tan categórica afirmación, considero que, precisamente en lo que tiene de española, es decir, de hija de la observación, de reflejo de la realidad, es la "Celestina", genuinamente picaresca. En ella se combinan mal (y todos los críticos lo han puesto de relieve censurándolo), el afán del humanista, cargado de clasicismo, con re-

miniscencias de Boccaccio, de Petrarca y de Ovidio, con rasgos del teatro latino, medioeval y pródigo de frondosidades retóricas; se combina mal este afán del humanista con las exigencias imperiosas de las realidades de la vida, que llenan la imaginación y arrastran consigo el talento pictórico de Fernando de Rojas. En pocas líneas simples, pero definitivas, fija en la tela de sus cuadros, el mundo torpe que se agita ante sus retinas.

Artista lúcido y profundo, posee de tal modo el don de crear caracteres humanos, que no parece temeridad compararle con Shakespeare.

Pícara, es decir, buscavidas sin conciencia, mañosamente dedicada a las artes de servir a todos, plegándose ante el poderoso, irguiéndose altiva ante el humilde, urdiendo embustes sobre embustes, tan pronto con aspecto de beatuca untuosa, como desenmascarando un cinismo digno de galeras: eso es la "Celestina". Pícaros también son sus satélites. De pícaros son los cubiles en que se aposentan la "Celestina" y sus pupilas.

Caracteres y ambiente picarescos forman la parte fundamental de esta obra. De ellos están separados, como en un plano distinto de la misma casa, el ambiente y los personajes no picarescos, los que pertenecen a la trágicomedia, pues existe en esta notabilísima producción una dualidad artística. La parte picaresca es genuinamente española. La segunda, la menos importante, a nuestro juicio, pudo, sin diferencia de personajes ni de escenario, ser italiana.

Triste por cierto, es la realidad, que con rasgos de humorística fantasía, vigoriza las novelas picarescas. Pero, gloria envidiable del ingenio español, en una época paradojal de grandeza deslumbrante y de miseria sórdida, fué haber hecho florecer el arte en manifestaciones tan valiosas como lo son las novelas picarescas.



## DIEGO HURTADO DE MENDOZA

Bisnieto del Marqués de Santillana, el celebrado autor de las "Serranillas" y de "Las Canciones y Decires", e hijo del segundo Conde de Tendilla, Diego Hurtado de Mendoza nació en Granada, en 1503. Comenzó sus estudios en esta ciudad y los continuó en Salamanca. De allí pasó a Italia, donde completó su educación, estudiando Humanidades, Filosofía y Jurisprudencia, llegó a dominar el árabe, el hebreo, el latín y el griego. Ingresado a la vida pública, no tardó en acreditar sus relevantes aptitudes. Fué a Inglaterra como embajador extraordinario, pero no teniendo éxito regresó a España y fué nombrado embajador de Venecia. Supo, en todos los momentos de su permanencia en esta ciudad, defender los derechos de su patria y de la Iglesia. Tantas ocupaciones no disminuyeron su interés por el estudio. Asistió como representante de la corona española, al Concilio de Trento; pero luego, como el Papa pusiera muchos inconvenientes a la prosecución de las reuniones de este Concilio, Hurtado de Mendoza, disgustado, regresó a Venecia. Fué nombrado gobernador de Siena y luego virrey de Aragón. A la muerte de Carlos V cambió su situación en la corte. No habiendo satisfecho las miras de Felipe II, fué alejado de las

funciones públicas y pasó largo período en Granada. Murió a la edad de 72 años.

Su afición a los libros fué extraordinaria, debiéndosele la adquisición de los más célebres autores griegos, sagrados y profanos, porque durante su permanencia en la ciudad de los Dux, se dedicó con afán a la recopilación de las obras de autores antiguos, legando esos manuscritos a la Biblioteca del Escorial.

Fué a la vez político, soldado, historiador y poeta. Llegó a sobresalir entre los más eminentes renacentistas españoles del siglo XVI.

Se le ha atribuído un gran número de obras, de cuya originalidad se duda; pero su más alta reputación y su más legítima gloria la adquiere con su famosa obra "La guerra de Granada". Entre las otras que se le atribuyen, están "El Lazarillo de Tormes", la traducción de "La mecánica", de Aristóteles, el manuscrito "Comentario político", "Conquista de la ciudad de Túnez", etc.

## I

## SU OBRA

Diego Hurtado de Mendoza, el historiador que se hizo célebre con su "Historia de la guerra de Granada", fué, junto con Acuña, poeta del mismo siglo, uno de los más ardientes partidarios del italianismo métrico (introducción del endecasílabo en la lengua castellana) y una gran ayuda de Boscán y Garcilaso.

Si sus valores como poeta son grandes, mayores aún son los que tiene como escritor en prosa.

### "LA GUERRA DE GRANADA"

Cuando perdió la confianza de Felipe II, Diego Hurtado de Mendoza resolvió pasar su vejez retirado de

los asuntos públicos, pero entregándose a nobles tareas intelectuales. En ese retiro escribió la obra fundamental de su vida, o sea "La guerra de Granada". Es una obra importante por el fondo y por la forma.

En ella el autor cuenta cómo se desarrolló en España la última rebelión de los moriscos granadinos, la muerte de los principales caudillos, cómo lucharon y fueron vencidos en las "Alpujarras", bajo el reinado de Felipe II.

Su historia comprende cuatro libros en que se estudian sucesivamente los antecedentes de la rebelión, las fuerzas de la misma, la campaña de Don Juan de Austria, y los castigos impuestos a los moros vencidos.

En medio de la lucha, las figuras que más sobresalen son las de Abenhumeya, Abenaboo, el Marqués de los Veles y otros. Todos los accidentes de la conspiración: la ira, el recelo, el odio, el temor, están magistralmente pintados.

Detalla con precisión lugares, personas y hechos, no sólo por ser contemporáneos del autor, sino también por su propia participación y la de otros Mendoza.

Dicen los críticos que Mendoza tomó como modelo a Salustio y también a Tácito, los dos historiadores latinos más vigorosos en el relato, más severos en el estudio de los hechos, más incisivos en emitir juicios.

Nada cede en condiciones a uno ni a otro. Aunque tomándolos por modelo, no por eso es menos elevado, ni tiene menos fuerza en la expresión, ni menos vivacidad para mostrar el móvil de los sentimientos humanos. Podemos decir que las cualidades características de Mendoza, son: el vigor y la sobriedad. No comenta los hechos, se limita a presentarlos; pero sabe presentarlos con arte impresionante.

Se conoce que es una obra escrita en la vejez, porque

revela profundo conocimiento de las personas, una gran madurez al caracterizarlas, y una prudencia invariable que nunca se deja traicionar por impulsos pasionales.

Su lenguaje es majestuoso, como de quien siente la investidura del magisterio de la verdad que debe anunciar a los presentes y a los venideros, sin fines interesados ante los poderosos; pero, sí, reivindicando contra la ignorancia y los apasionamientos, la imparcialidad de todos, por el esclarecimiento de las causas de la guerra y la exposición del proceder de sus dirigentes.

De esa manera dió al Renacimiento español valiosísima contribución en un género poco tentador para los escritores, sobre todo en un país y en una época donde las obras de fantasía y de sentimiento monopolizaban las actividades literarias.



Si Mendoza hubiese cultivado con cuidado sus dotes poéticas, en las cuales se reflejan abundancia y movilidad de sentimientos, como viveza de espíritu, su nombre ocuparía un alto puesto entre los mejores poetas del Parnaso español.

Así, muestra su carácter excepcional en una carta escrita en redondillas, dirigida a una dama y que comienza:

> "Amor me manda a escribir,
> Temor me fuerza a callar:
> ¿Qué medio podré hallar
> Seguro para vivir?", etc.

Pero su facilidad como versificador, no sólo resplandece en sus versos cortos, sino también en los endeca-

sílabos, donde se ve la misma espontaneidad y aliento. Se muestra filósofo y hombre conocedor de mundo en el soneto en que pinta la adulación que cerca siempre a los soberanos, y que empieza:

"Domado ya el Oriente, Saladino
Desplegando las bárbaras banderas
Por la orilla del Nilo, le convino
Asentar su real en las riberas."

"EL LAZARILLO DE TORMES"

Se cree que durante su vida de estudiante en la Universidad de Salamanca haya compuesto la novela picaresca titulada "El Lazarillo de Tormes", obra cuyas escenas se desarrollan en esa ciudad. (1)

El protagonista es Lázaro, nacido de cruel y corrompida madre, en el valle del Tormes, el río que baña a Salamanca. Lazarillo, aparece a nuestros ojos dotado de ingenio sagaz y despierto; más simpático que depravado, poniendo en práctica cuantos medios le despertaba el hambre para poder socorrer sus necesidades.

Entra al servicio de un ciego, su primer amo, con el cual inicia sus primeras trastadas. Pero como nunca comía, puso a prueba todo su ingenio para lograrse alimento, haciéndole una serie de diabluras al ciego. Pero éste, que no es menos hábil que su compañero, se burla, trocándole con un nabo una longaniza. Y termi-

(1) Hoy se considera más probable que esta novela sea del escritor erasmista Sebastián de Horozco, a quien se la habría sustraído para publicarla, uno de sus amigos.

na Lázaro las aventuras de criado del ciego, haciéndole, en un día de lluvia, saltar contra un poste.

Despedido, se asienta en casa de un clérigo cerbatana, el cual es para con Lázaro "si no un trueno, un relámpago". Siempre hambriento, se vale de la astucia para saciar su hambre, y con una llave abre una vieja arca donde su amo guardaba los bodigos, "y tomando uno entre sus manos y dientes, en un instante lo hace invisible."

Al principio puede valerse de este medio, pero bien pronto el clérigo se da cuenta de la artimaña, y después de haberlo golpeado bastante, lo despide.

El pobre Lázaro anda errante, hasta que se acomoda en casa de un hidalgo pobre y avariento, que sabía "andar por la calle con razonable vestido, bien peinado, y su paso y compás en orden." El infeliz criado no solamente va a tener que mendigar pan para él, sino también para su dueño. Un día, no sé cómo, llegaron a las manos del pobre escudero unos cuantos reales. Entonces, lleno de júbilo, mandó a Lázaro a comprar "pan, vino y carne, pues iban a comer hasta quebrarle el ojo al diablo."

Pero, desgraciadamente no sucedió así, pues habiendo encontrado Lázaro en el camino un cortejo fúnebre que venía en su dirección, y habiendo oído a la viuda gritar: "Marido y señor mío, ¿adónde os llevan? ¿a la casa lóbrega y obscura, donde no se come ni se bebe?", etc., se asustó de tal modo, que volviendo grupas se entró en su casa y se encerró creyendo que esa "casa lóbrega y obscura, donde nunca se come ni se bebe", era la de su amo.

Un día desapareció el hidalgo por no poder pagar los alquileres. Entonces Lázaro tuvo que buscar nueva colocación. Se acomodó primero en casa de un fraile

de la Merced, luego en la de un alguacil, y, por último, alcanzó el oficio real de pregonero de Toledo, puesto que debió a la protección, no del todo desinteresada, del Arcipreste de San Salvador, con cuya criada se casó. Y Lázaro, satisfecho de haberse asentado, nos dice: "En este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna."

El "Lazarillo de Tormes" es una de las más célebres novelas picarescas.

Las cualidades que la valorizan son: vivacidad en la pintura de caracteres y escenas; agudeza en la observación de la vida real; un gran conocimiento del corazón humano y cierta altura y serenidad de juicio para apreciar la vida a través de aventuras picarescas.

Lázaro es quien escribe su historia (por eso es una novela autobiográfica).

El estilo de esta novela es sobrio y a veces conciso; los rasgos descriptivos son vigorosos, los caracteres aparecen como sorprendidos en plena realidad; los cuadros son animadísimos; el lenguaje es siempre claro y sencillo, lo contrario de lo que hallamos en la novela de Quevedo "El gran Buscón".

Parece un feliz y gracioso desahogo de la juventud de Mendoza, un ensayo donde se ve la soltura y habilidad con que maneja el castellano el que había de escribir más tarde "La guerra de Granada".

Mirando el fondo de esta novela, se descubre como en sus congéneres, el estado de miseria en que vegetan y sufren las clases inferior y media de la sociedad, colocadas al margen de las especulaciones guerreras y coloniales de aquella época. El autor hace una crítica graciosa pero severa de las costumbres de la sociedad de su tiempo.

---



## ALONSO DE ERCILLA Y ZÚÑIGA

No era posible que frente a los brillantes triunfos de las armas españolas, los poetas no viesen en ellos una fuente de inspiración en la cual poder hallar elementos para presentar al mundo la evocación de estas maravillosas hazañas con las galas de la belleza literaria, no sólo en sus líricas sino también en su musa épica.

Pero con el deseo de ser verídicos en sus narraciones, dejan de lado las galas de la fantasía, y hacen crónica de los hechos, no pudiendo, por lo tanto, ni el estilo ni el pensamiento elevarse al tono majestuoso de la epopeya.

En un principio se cantaron las hazañas de Carlos V, a quien en 1560 Jerónimo de Semper consagró "La Carolea", conjunto de treinta cantos, escritos en octavas. Más tarde aparece el "Carlos Furioso" (1565) de Luis de Zapata, entre cuyas páginas sobresale la descripción de la muerte de Garcilaso. En 1584, Juan Rufo Gutiérrez escribe la "Austríada", poema épico, donde refiere la lucha encarnizada sostenida entre los españoles al mando de Don Juan de Austria, y los moros.

Sin embargo, la musa épica, cansada de narrar las luchas de europeos y africanos, emigra a otras tierras,

y es así como la vemos aparecer en el escenario americano, presenciando la fragorosa lucha entre indígenas y conquistadores hispanos.

Se presenta a veces el caso de que los que combaten bajo las banderas españolas no son solamente cortesanos que manejan diestramente la espada, sino poetas que de día luchan y de noche escriben los acontecimientos sucedidos. Vemos fundirse en una sola personalidad al patriota que combate con denuedo y gallardía por sus ideas, y al poeta, que uniendo a su inquieto espíritu, su imaginación vigorosa, luchan y se elevan a las regiones de la poesía, cantando con grandeza y fuerza los episodios guerreros.

Vemos surgir de ese grupo, entre otros, a Ercilla y Zúñiga, militar español y poeta del siglo XVI. Fué soldado, y como tal luchó por la conquista de Chile, a las órdenes de García Hurtado de Mendoza.

Presenta el caso rarísimo de un conquistador capaz de soñar con glorias poéticas, cuando todos los otros sólo tenían el afán del oro. En Chile, tomando ''ora la pluma, ora la espada'', compuso la ''Araucana'', poema compuesto de tres partes en que canta la conquista de Arauco.

Con este poema, Ercilla inmortalizó su nombre y da a la literatura castellana la epopeya más estimada. Y digo la más estimada, porque hay otras epopeyas, tal vez de ciertas condiciones de estilo y de fantasía superiores, como ''Bernardo del Carpio'' y la ''Cristiada'', pero inferiores por otros conceptos.

## I

Alonso de Ercilla y Zúñiga, el cantor de aquella lucha tan heroicamente sangrienta, y en la que corona

sus esfuerzos bélicos y su gallarda pluma de escritor con la palma de la fama, nació en Madrid el 7 de agosto de 1533. Niño aún, lo vemos en la corte de Felipe II. Cuando éste va a Flandes para tomar posesión del ducado de Brabante, Ercilla lo acompaña. Estaba en la corte de Inglaterra en el momento en que se supo la noticia del alzamiento de los araucanos, sometidos a la corona española. Llevado por su afán de conocer tierras nuevas, abandona don Alonso la corte con sus placeres, y empuñando la espada, se alista en los ejércitos españoles, que estaban a las órdenes de García Hurtado de Mendoza. Guerrero tan valiente como enérgico, combate con destreza en las tierras chilenas, escenario de su poema.

"Los secos terrones, los incultos y pedregosos campos de Arauco", vieron "ora tomando la espada, ora la pluma", ir apareciendo, "muchas veces escritos sobre cuero por falta de papel, y en pedazos de cartas algunos tan pequeños que apenas cabían seis versos, y que no le costó poco trabajo juntarlos", los quince primeros cantos de su libro, "escritos en la misma guerra y en los mismos pasos y sitios, para que el relato fuese más cierto y verdadero".

En varios combates, sufriendo grandes trabajos y penalidades, se destaca como militar. Acompaña a Diego Hurtado de Mendoza a la conquista del valle de Chiloé, última tierra conocida entonces, de las regiones meridionales chilenas.

A su vuelta a la villa imperial verificóse un torneo en el que tomó parte, pero una disputa que tuvo con Juan de Pineda y que terminó con un desafío, hizo que viese su carrera militar tronchada. Las leyes militares eran severas. Sabedor de este suceso don García Hurtado de Mendoza, condenó a muerte a los dos

contendientes, pero más tarde fué conmutada esta sentencia por la pena de destierro, por cuya causa marchó al Perú. Así nos refiere este suceso en los últimos cantos de su poema:

"Turbó la fiesta un caso no pensado,
Y la celeridad del juez fué tanta,
Que estuve en el tapete ya entregado
Al agudo cuchillo la garganta."

Al saber las injusticias que cometía Vicente Lope de Aguirre, salió a su encuentro con el fin de destrozarlo, pero antes de llegar a su destino supo que había sido vencido en Tocuyo. Habiendo enfermado gravemente, se restituye a España en 1562, a los veintinueve años de edad, donde se casó (1570) con doña María de Bazán.

Efectuó varias correrías por Europa y a su regreso en 1594, murió, no sin haber podido por eso vivir "arrinconado en la miseria suma", como él mismo lo dijo.

## II

## "LA ARAUCANA"

En esta epopeya, Ercilla canta la conquista de Arauco. Sus protagonistas tenían que ser

"Aquellos españoles esforzados,
que a la cerviz de Arauco no domada
pusieron duro yugo por la espada."

No son, empero, los españoles quienes cautivan más hondamente nuestra simpatía y admiración en el poema. Son los araucanos.

La primera parte comienza anunciando la materia que va a tratar, y continúa con una dedicatoria a Felipe II. Sigue luego la descripción del territorio chileno, las costumbres de sus nativos y la elección de jefe supremo, porque las discordias entre los caciques dificultaban la lucha contra los invasores. Nos presenta Ercilla en Colocolo al Néstor indígena, quien en su discurso es tan elocuente como razonador, y refleja al mismo tiempo que prudencia, abnegación y patriotismo.

Colocolo propone que se designe jefe al que lleve más tiempo un madero, que según él

"Era un macizo líbano fornido,
que con dificultad se rodeaba."

A su voz elocuente y paternal, desaparecen los enconos y las soberbias, y todos unánimemente aceptan su proposición. El que triunfa es "aquel varón de autoridad grave y severo, hábil, diestro, fortísimo y ligero." Y en todos los momentos de su obra aparece así.

Termina la primera parte (canto XVI) haciendo la descripción de la batalla, en la que Lautaro es muerto por Francisco de Villagrán, y los pocos indios que sobreviven perecen luego.

A su regreso a España con estos diez y seis primeros cantos, por indicación de algunos de sus amigos, que le dicen que la obra carece de interés, se propone ampliarla, y para darle mayor movimiento y vivacidad introduce episodios de suyo interesantes pero inoportunos, como lo son: la visión de San Quintín (canto XVII), el sueño que tiene en la cueva del hechicero Fidón y la revelación de este mago de la futura victoria de Lepanto (canto XVI) y los hermosos pasajes de Tegualda (canto XXI) y Glauca (canto XXVIII), la india "hija del buen cacique Quilacura".

Acaba su obra diciendo que la guerra es un derecho de gentes, a propósito del que tuvo Felipe II a la corona portuguesa.

A pesar de su deseo, no consigue darle a estos últimos cantos el interés, la energía y la palpitación de vida de los diez y seis primeros.

Pasada la primera parte del poema, que es la principal, y en la que Ercilla no deja de cantar el valor de don Pedro de Valdivia y de Francisco Villagrán, los araucanos se convierten en los verdaderos héroes del poema.

Ercilla presenta, empero, figuras descollantes de españoles, como lo son las de García Hurtado de Mendoza, Reinoso y su misma figura. Presenta al primero como un joven de veinte años, inteligente y audaz, al mismo tiempo que brillante militar que hace honor a los laureles alcanzados en los campos de Italia, Flandes y Francia.

Entre los araucanos descuellan Lautaro, Tucapel, pero en primer término, Caupolicán. Lautaro es el araucano de "anchas espaldas y pechos espaciosos", de espíritu organizador, que tiene "todo su ánimo puesto en las cosas grandes". Es "manso de condición y hermoso de gesto", sobre todo en su amor por la valiente Guacalda, la india fiel que presiente su triste destino. Tucapel, el antagonista de Orompello, el indio manso y tratable, es altivo, fanfarrón y agresivo.

En el asalto de Penco, fortaleza española,

"..... Tucapel furioso,
Apareció gallardo en la muralla,
Esgrimiendo un bastón fuerte y nudoso,
Todo cubierto de luciente malla."

Ercilla nos presenta en Fresia, la mujer de Caupolicán, el tipo de la india araucana, fuerte y valiente, feroz y terrible, que se desespera por la prisión de su marido. Sin embargo, al decir de Pedro de Oña, el poeta chileno y autor de "Arauco domado", Fresia solamente era "una bella estatua de Paros, toda belleza y blancura", pero egoísta y sensual.

En estas segunda y tercera partes no aparece más que accidentalmente el nombre del conquistador, García Hurtado de Mendoza, que termina la empresa, y, en cambio, adquiere los más altos relieves el "gran Caupolicán".

Y se explica el interés creciente inspirado por el indio. Caupolicán es la personificación del noble sentimiento patrio, en lucha con la codicia de los extranjeros. Defiende el suelo nativo, las tumbas de sus antepasados, los hogares indígenas; defiende a su raza. Es abnegado, valiente, cauteloso y temerario. Desprecia la muerte con un estoicismo sublime, cuando van a martirizarle con el más inhumano de los suplicios, y deja una vibración épicamente conmovedora en el corazón de Ercilla y en la historia de América.

De esta manera "La Araucana" se convirtió en una glorificación del americanismo. Ercilla, que tantos defectos tiene, supo ser poeta de veras en pintar caracteres indígenas y en describir escenas de la vida americana.

En esas pinturas y descripciones, hallamos los trozos más felices de la obra, como son "la asamblea de caciques", "el discurso de Colocolo", "la prueba del tronco", "el suplicio de Caupolicán", etc.

## III

## ESTILO

Sabemos que Ercilla se propuso, no escribir una epopeya que en la posteridad diera gloria a su nombre, sino cantar con estilo elevado las hazañas de los españoles en el Nuevo Mundo, poniendo en evidencia el valor y la maestría de sus contemporáneos. Porque él no cree que la victoria sobre los débiles sea ni un triunfo ni una gloria.

Dada su sujeción a la historia, no pudo demostrar sus dotes de gran versificador, destacándose, sin embargo, como un ingenio feliz en la parte narrativa. Su exactitud en la descripción de los caracteres, de las escenas, de los sentimientos y pasiones es tal, que casi podríamos decir que conocemos a todos sus personajes. Nos presenta con caracteres definidos a los conquistadores Valdivia, Villagrán y Reinoso. Idealiza y agiganta con caracteres épicos a los caudillos y héroes araucanos Caupolicán, Lautaro, Tucapel y Rengo, y a las heroínas como Fresia, Guacalda y Tegualda.

En la pintura de las batallas llega a su vértice la grandiosidad de Ercilla. Parece que se está sintiendo el fragor de la lucha, el estampido ronco de los cañones, el choque de las armas. Aquí las frases son vivas, la versificación cálida, en contradicción con la forma tierna y armoniosa de los pasajes de Guacalda, Tegualda y Glaura.

Podemos con certeza decir que el arte de Ercilla está en la narración, en los epítetos tan pintorescos, en la sonoridad de sus acentos y en la sonoridad y viveza de la expresión.

Los poetas y filósofos latinos influyeron notablemente sobre su estilo. Como en todos ellos, su oratoria es cálida y llena; las bellezas narrativas son grandiosas. Y a pesar de faltarle la imaginación de Ariosto, Tasso y Camoens, el realismo y la grandeza de concepto imperan en sus páginas.

Se ha dicho que su estilo es prosaico; que las consonancias son vulgares y que abusa de los gerundios y participios para hacer las rimas. Pero, a pesar de esto, hay pasajes en que su versificación es correctísima y muy flúida, aunque en otros peca de descuidada.

## IV

## DEFECTOS DE "LA ARAUCANA"

Entre los defectos de "La Araucana" los que más se han sindicado son estos:

1.° Ercilla no se aparta una línea de la historia; hace crónica, contando los hechos estrictamente como un historiador. De aquí que se diga que su obra carece de fantasía, y al mismo tiempo de interés.

2.° No supo, por medio de una intriga dramática, dar unidad a su poema. Por eso no sin razón se dijo que su obra parece una serie de cantos; a pesar de que en lo referente a la vida y episodios de Caupolicán, el héroe americano, hay unidad.

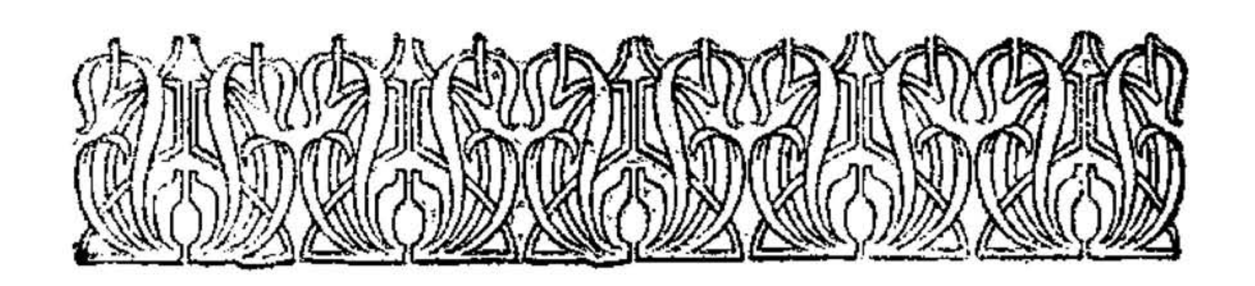
3.° A este defecto se agrega otro más grande: el de haber introducido batallas como las de Lepanto, Rocroie y San Quintín; y episodios como el de la reina Dido de Cartago, que no tienen nada que ver con "La Araucana". No le dan variedad al poema y empeoran esa falta de unidad.

4.° Siendo propósito de Ercilla escribir una epopeya según el canon clásico, como en la misma época re-

nacentista lo hicieron Tasso en Italia y Camoens en Portugal, no debió prescindir de la máquina poética o elemento maravilloso, pues podemos decir que, sacando las escenas en que Belona muestra en sueños a Ercilla la batalla de San Quintín, y la del mago Fitón, que le hace ver en una esfera la futura victoria española en Lepanto, nada encontramos que revele la presencia de este elemento. La aparición de la Virgen de que nos habla en el canto IX, no es una maravilla cristiana, pues lo presenta como un hecho histórico, y no como intervención del cielo en las acciones humanas.

A pesar de los defectos que se le quieran señalar, "La Araucana" sigue siendo la epopeya castellana por excelencia, y tal vez la primera que en nuestra lengua ha sido elevada a este rango.

---



## EPÍSTOLA MORAL A FABIO

Esta composición poética, lo mismo que la "Canción a las Ruinas de Itálica", se le atribuye al poeta sevillano Francisco de Rioja.

Sin embargo, dice Hurtado de la Serna, con respecto a su dudosa originalidad, que esta composición lírica no le puede corresponder a Rioja, porque a éste le gustaba emplear arcaísmos y epítetos, por él usados magistralmente, cualidades que no vemos del mismo modo en esta epístola.

Esta composición poética pertenece por su fondo al género llamado didáctico moral; y por su forma se aproxima mucho a la poesía lírica.

*Fondo.*—El poeta se dirige a un amigo que parece ideal por el nombre, pero real por algunas expresiones que hallamos en la composición. Lo invita a dejar la corte donde imperan los vicios y a retirarse al reposo provinciano, donde la vida es sencilla y pura.

Para persuadir y conmover a su amigo, el poeta le pinta con vivos colores las ansiedades, los desengaños, los sacrificios morales a que está sometido el ambicioso. Así le dice:

"Fabio, las esperanzas cortesanas,
prisiones son do el ambicioso muere,
y donde al más astuto nacen canas", etc.

Todo allí se vuelve bajeza y envilecimiento; todo, hasta el tesoro más precioso, la libertad, es lo que primero se pierde. Y nos lo dice en estas estrofas:

"Más precia el ruiseñor su pobre nido
de plumas y leves pajas, más sus quejas
en el bosque repuesto y escondido,
que adular lisonjero las orejas
de algún príncipe insigne, aprisionado
en el metal de las doradas rejas..."

Y menos mal si al fin la duración de la vida permitiera gozar de alguna conquista obtenida a cambio de tantas pérdidas. Pero no es así; la vida es un río que se precipita en el mar de la muerte, es un día "do apenas sale el sol, cuando se pierde en las tinieblas de la noche fría"; es como el heno "a la mañana, verde; seco a la tarde"...

Estas ideas magníficamente desarrolladas en la primera parte de la "Epístola Moral", son como el fondo obscuro sobre el cual el poeta filósofo hace resaltar las sonrientes delicias y las bellezas encantadoras de la vida retirada. El hombre en ella se siente libre.

La modestia del vivir, vestido, habitación, alimento, está ampliamente compensada con la felicidad que proporciona aquel ambiente sereno, tranquilo, puro y sano. La existencia se desliza callada pero dichosamente, sin envidias ni remordimientos, y la muerte deja de ser esa visión terrible y espantosa, cuyo recuerdo atormenta a los encumbrados. Nuestro filósofo la invoca:

"..... ¡Oh, muerte! ven callada,
Como sueles venir en la saeta",

porque para él la muerte será una dulce amiga, tierna y deseada, que cerrará con una caricia los ojos del hombre virtuoso.

De súbito, antes de terminar, se anima nuevamente el corazón del filósofo, con el recelo de que su amigo no lo crea convencido y sincero en su prédica moral, y le dice:

"¿Es, por ventura, menos poderosa
que el vicio la virtud? ¿Es menos fuerte?"

Pero vuelve a tranquilizarse para dar a su amigo un afectuoso adiós, al mismo tiempo que le dirige la invitación final, para que, por lo menos, le visite.

"Ven y verás al alto fin que aspiro
antes que el tiempo muera en nuestros brazos."

*Estilo.*—El estilo de la epístola es siempre elegante, a menudo florido; se conoce que el autor es sevillano. La imaginación pugna en el encierro inquebrantable de los tercetos, para librarse de la gravedad y mesura del estilo epistolar.

Y no obstante la sencillez que el poeta se impone consigue algunos triunfos la imaginación. ¡Brillantes triunfos son éstos que realzan la belleza de la composición! Tales me parecen los pasajes que empiezan:

"Más precia el ruiseñor su pobre nido..."

"Como los ríos que en veloz corrida..."

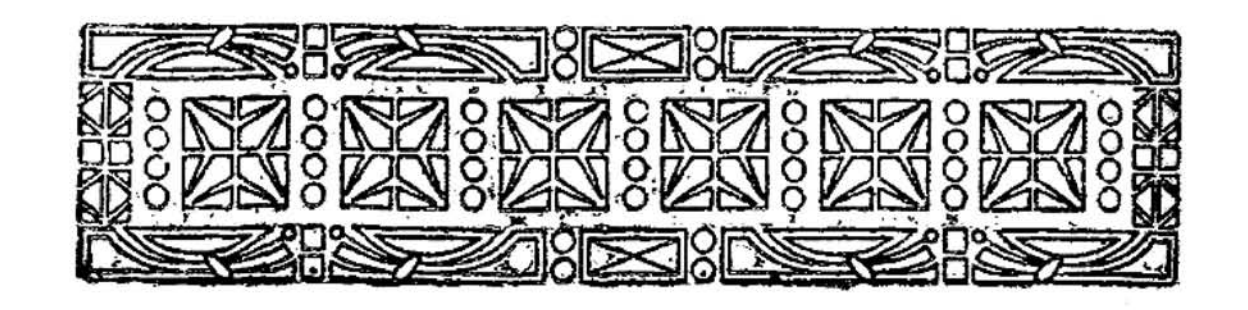
Se descubre la maestría del estilista, en la artística facilidad con que, dominando la monotonía del terceto, desarrolla su pensamiento, sin decaer un momento.

La nobleza del lenguaje, a veces un poco exuberante y pomposo, armoniza con la nobleza y elevación del fondo.

Si es un defecto esta magnificencia del estilo, tratándose de una epístola en que la poesía debe ser elegante y armoniosa, sin perder su sencillez, el efecto resulta tan agradable que no se puede menos de perdonar al autor, admirando y aplaudiendo la inspiración con que supo dar a la literatura castellana una de las joyas más valiosas.

Si hay en nuestra lengua poesía notable por su exquisito buen gusto, perfección admirable de la forma, mesura, áurea armonía, naturalidad, esa lo es la "Epístola Moral a Fabio", donde se funden todas estas cualidades.

---



## LA CANCIÓN A LAS RUINAS DE ITÁLICA

Pocas composiciones literarias alcanzaron tanta fama como ésta, y pocas pueden haber sido motivo de tan larga controversia sobre su autor.

En efecto: dada su excepcional belleza de sentimientos y de forma, todos los literatos y los críticos se empeñaron, tenaz y afanosamente, en establecer la verdadera paternidad de la obra.

Unos atribuían el poema a Rioja, poeta sevillano, y otros a Rodrigo Caro, sabio arqueólogo y poeta del mismo siglo, natural de Utrera. Este autor nació en el año 1573. Siguió la carrera eclesiástica, y tuvo gran predilección por los estudios de historia.

Dejó algunas obras de este género, tituladas: "Antigüedades y principados de la ilustrísima ciudad de Sevilla", "Relación de las inscripciones y antigüedades de la villa de Utrera" y "Claros varones en letras naturales de la ciudad de Sevilla".

Llevado por estudios de esa índole a las ruinas de arqueología romana, acudió también a las de Itálica, aunque parece que en esta visita mediaba también otro motivo: el de hallar los restos del mártir de esa ciudad, San Geroncio.

De esta manera se encontraron felizmente reunidos

en el mismo punto, el arqueólogo, el eclesiástico y el poeta. El poeta triunfó; así lo atestigua el original de su canción escrita en el año 1595, según él mismo lo dice en su "Memorial de la vida de Utrera".

El poeta, encariñado con su obra, trató de perfeccionarla cada vez más, y de tal modo lo consiguió, que hizo de ella un modelo de poesía.

## I

## LA OBRA

Quintana, el gran poeta castellano de los comienzos del siglo XIX, dice ponderando esta obra: "Todo en ella es grande y majestuoso: el asunto, la idea, la contextura, la ejecución. La poesía no alcanza más." Después de haber leído este juicio en la literatura de Alcántara García, me dispuse a saborear la canción de Rodrigo Caro.

Hay bellezas que las comprende debidamente quien posee ya una cultura superior. Pero, sí, debo declarar que la tristeza de las ruinas, los recuerdos históricos de la época romana, y la emoción del sabio cantor, que se expresa en tono de sentida elegía, con profundas consideraciones filosófico-morales, excitan mi fantasía, y subyugan mi sentimiento.

Rodrigo Caro llega al recinto de la antigua ciudad que ha desaparecido. Le parece mentira que "esos campos de soledad" hayan sido en otro tiempo una rica y gloriosa urbe latina. Sus pies tropiezan con los escombros de la que fué muralla. Se interna y apenas si encuentra señales de la que fué plaza, del templo, del gimnasio, de las termas... ¡Ah! El viento mueve acá y acullá el polvo, que a los ojos del poeta es una ceniza leve.

Las torres yacen por el suelo; en el anfiteatro despedazado florecen amarillos jaramagos, plantas de la soledad; porque la soledad y el olvido imperan allí mismo donde resonaron antes los rugidos de las fieras en lucha y los clamores de la muchedumbre.

Pero la soledad tiene voces de dolor que estremecen el alma del visitante. Surgen los recuerdos de las glorias pretéritas en contraste con la mísera realidad presente. El efecto artístico se traduce en emociones patéticas, porque no hay mayor angustia que recordar los tiempos de dicha en la hora de la desventura. Por eso exclama Caro:

"Aquí nació aquel rayo de la guerra,
Gran padre de la patria, honor de España.
Pío, felice, triunfador Trajano:
Ante quien muda se postró la tierra.
Aquí de Elío Adriano,
De Teodosio divino,
De Silio peregrino
Rodaron de marfil y oro las cunas",
. . . . . . . . . . . . . . . . . . .
"Aquí ya de laurel, ya de jazmines,
coronados los vieron los jardines,
que ahora son zarzales y lagunas."

Caro, llevado por su melancólica curiosidad, avanza hasta los escombros del que fué palacio del César, y perturba la quietud de los lagartos, que aumentan la desolación de aquellos lugares.

Así el jaramago y los lagartos, dos realidades, al parecer vulgares y, sobre todo, despreciables para la majestad clásica de la poesía, entran aquí con romántica desenvoltura. No sólo completan el cuadro, del punto

de vista de la verdad observada; le dan carácter especial, tan notablemente bello, que si ambos rasgos se suprimieran, perdería la canción no pequeña parte de su efecto emocional.

Las lágrimas acuden a los ojos del poeta, viendo calles destruídas, mármoles rotos, arcos destrozados, estatuas deshechas. Recuerda la destrucción de Roma, la fuerte; la de Atenas, la sabia, y termina sintiendo la lúgubre resonancia del nombre de Itálica repetido por el eco, en las ruinas y en las selvas próximas; repetido, en fin, por las sombras errantes de aquellas soledades, que él abandona con el ánimo estremecido y acongojado.

## II

## JUICIO SOBRE LA CANCION

Los críticos dicen que es la mejor de las poesías líricas de la lengua española. Expresando algunas apreciaciones personales, podría decir lo siguiente: algunos trozos de la canción impresionan en modo especial mi fantasía. Encuentro más hermoso este pasaje:

"... por tierra derribado
Yace el temido honor de la espantosa
Muralla, y lastimosa
Reliquia es solamente
De su invencible gente."

Vocablos y versos reproducen en la imaginación lo impresionante de la muralla y lo deleznable que resultó para los siglos.

Más adelante pinta, con un colorido vivo, la desaparición de los edificios públicos de Itálica, y termina con un rasgo sublime, haciéndonos ver como .

Leves vuelan cenizas desdichadas."

La sublimidad aparece cuando el autor dice:

"Las torres que desprecio al aire fueron,
A su gran pesadumbre se rindieron."

Siguen versos de una conmovedora entonación elegíaca y súbitamente nos asombra de nuevo el poeta con otro rasgo en que lo sublime de esta composición llega a su vértice:

"Aquí nació aquel rayo de la guerra,
gran padre de la patria, honor de España,
pío, felice, triunfador Trajano,
ante quien, muda, se postró la tierra..."

Ondula y se agiganta una epopeya en este verso. Evoca en la brevedad sublime y fulmínea de sus once sílabas, las no interrumpidas campañas del emperador por excelencia, cuyas magníficas victorias crearon la paz antonina. La imagen no brota originariamente del estro de Rodrigo Caro. Pertenece a ese libro estupendo y único que se llama la Biblia. Fué aplicada en el texto del libro sagrado al conquistador Alejandro de Macedonia. Pero debe convenirse en que no sería posible, al extraerla de su primitivo engarce, usarla con más oportunidad ni más brillo.

Sin decaer, sigue la canción desenvolviéndose con notables bellezas, aunque ya no encuentro pasajes tan

impresionantes como los anteriores. En los celebrados versos donde el autor se refiere a Roma y Atenas, elévase a conceptos de una admirable grandeza moral. Es cierto que el pensamiento de la caducidad de las cosas humanas, por más que éstas sean monumentos suntuarios o grandes imperios, dista de ser novedoso. No obstante, logra Rodrigo Caro dramatizarlo tan honda y brillantemente, que nos resulta de un gran poder emocional. Caracteriza a las dos capitales de la antigua civilización europea con rasgos de filosofía tan sintéticos como apropiados. Al que lee se le presentan las imágenes de esas ciudades como sombras vivas del pasado.

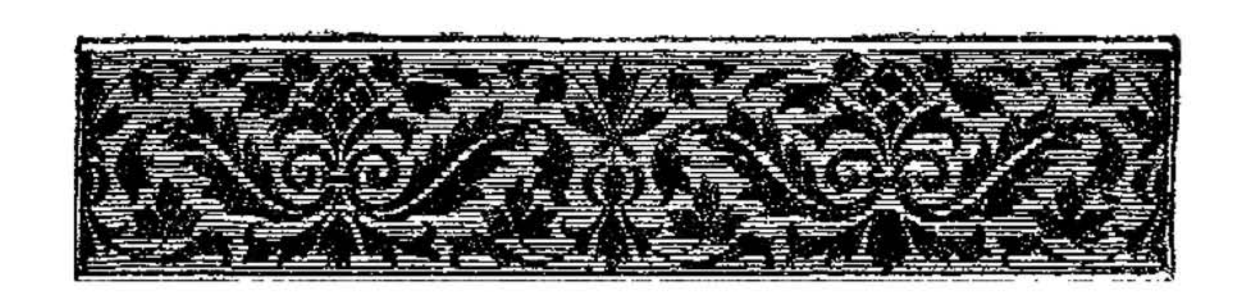
Nos canta el poeta:

"Así a Troya figuro,
así a su antiguo muro;
y a ti, Roma, a quien queda el nombre apenas,
oh! patria de los dioses y los reyes;
y a ti a quien no valieron justas leyes,
fábrica de Minerva, sabia Atenas,
emulación ayer de las edades,
hoy cenizas, hoy vastas soledades;
que no os respetó el hado ni la muerte,
ay! ni por sabia a ti, ni a ti por fuerte!"

Proyectado sobre ese fondo comparativo de Roma y Atenas, el término de Itálica se engrandece en el pensamiento del lector. Por otra parte, el efecto se acrecienta con la sonoridad y elegancia de la estrofa, elaborada magistralmente. La urbe romana que precedió en el tiempo a la actual Sevilla, próxima a la orilla derecha del Betis (Guadalquivir), aparece en nuestra memoria como un ejemplo de fortaleza, de esplendor latino en la península ibérica, de cultura intelectual y

hasta de excepcionales destinos, como madre de los dos más grandes soberanos del imperio: Trajano, el organizador de la dominación mundial guerrera y legislada, y Teodosio, el brazo armipotente que retardó la invasión de las hordas bárbaras.

---



## MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

Vástago de noble estirpe, nació Miguel de Cervante Saavedra en Alcalá de Henares, el 9 de octubre d 1547. Se dijo, sin demostrarlo, que estudió dos años e Salamanca, después de haber hecho sus cursos de humanidades bajo la férula del Presbítero Juan López d Hoyos, con notable y reconocido aprovechamiento. L que se sabe con certeza es que, muy joven aún, fué Roma con el cardenal Acquaviva. Este viaje a Itali tuvo verdadera importancia para Cervantes, si no llenando las aspiraciones con que se ausentara de su patria, revelándole, por lo menos, un mundo literari que le interesó profundamente. Amplió el horizonte d sus ideas, conoció tierras nuevas, estudió costumbres, y sobre todo, apareció a su inteligencia el proceso artístico de los renacientes itálicos, que en aquel entonces eran tan brillantes en sus producciones, como de interés para los españoles.

Desilusionado en sus esperanzas de obtener un cargo de representación en la corte pontificia, pensab volver a España, cuando la guerra de varias nacionalidades cristianas contra los turcos que las amenaza

ban, le ofreció oportunidad de alistarse bajo las banderas españolas.

Ingresó en el tercio de Moncada; combatió en la batalla de Lepanto, "la más alta ocasión,—dice él mismo,—que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros." En esa jornada fué herido en el pecho y quedó manco de la mano izquierda. Después de haber tenido participación en otras acciones de guerra, sirviendo en el tercio de Lope de Figueroa, volvía a su patria en 1575. Pero la galera "Sol", en que viajaba, fué acometida y apresada por los piratas berberiscos, al mando de Annarite Mami. Cargado de cadenas, llegó Cervantes a la cautividad de Argel y como llevaba cartas para el rey, le consideraron persona principal y de caudales. Estuvo en Argel cinco y medio años, hasta que en 1580, teniendo él treinta y tres años de edad, lo rescataron los padres de la Trinidad por quinientos escudos en oro español.

Libre, sin empleo ni esperanzas de obtenerle por valimiento alguno, falto de recursos, fió a sus facultades de escritor los anhelos de su porvenir. Y en aquellos días de incertidumbre y titubeos juveniles, el que había de ser maestro admirable de la pintura realista e inagotable dispensador de humorismo en la multiplicidad de sus obras, fantaseó a la italiana, como antes fantaseara Jorge de Montemayor, Gil Polo. Compuso su "Galatea", novela de amores pastorales.

Un resultado tuvo esta obra: ganarle la simpatía de otro escritor del género, llamado Luis Gálvez de Montalvo, cuya pluma dió a la literatura del siglo XVI otra novela titulada "El pastor de Fílida".

Sin desmayar por esa decepción, se dedicó a las obras teatrales. Creyó por un momento haber entrado en la doble senda de la gloria y del bienestar. Pero, no tar

do en sentir nuevamente el desánimo. Es que en el escenario español había comenzado a ejercer su avasallante dictadura Lope de Vega, asombro de sus contemporáneos.

España se agita en un movimiento afiebrado. Está en guerra con la Gran Bretaña. La Armada Invencible debe levar anclas hacia el Norte. Cervantes ha obtenido, por fin, un destino. Es insignificante del punto de vista administrativo. No es como para lisonjear sus ambiciones económicas. ¡Comisionado de los proveedores de la armada! ¿Qué importa? Es todo un destino... porque tiene su centro de acción en Sevilla, la Babilonia andaluza, y en el ejercicio de su cargo debe, desde allí, recorrer comarcas y comarcas, donde pululan "forzantes, amancebados, testigos falsos, jugadores, rufianes, asesinos, logreros, regatones, vagabundos", es decir, toda la ralea de gente soez, mal nacida y peor vivida.

El árcade italianizante, arrojado tan de súbito a esa fermentación de realidades, observa, penetra, analiza, siente ese nuevo mundo de dolor, de miseria, de arte, de gloria. Ahí está encerrado el destino por el que le llamarán "grande" todas las generaciones.

Es cierto que no tiene Cervantes "alma de funcionario", ni menos aún puede tenerla, habiendo de acarrearse dondequiera malquerencias y odiosidades, en pugna con los contribuyentes, con los empleados subalternos y con los superiores, a quienes estaba obligado a dar cuenta exacta de cada recaudación de aceite, trigo, cebada.

Abrumado, sueña en obtener una gobernación en América, la provincia de Soconusco, en Guatemala. Como si dijéramos: una ínsula.

Fracasan sus empeños y, en cambio, ¡oh ironía!, un

corregidor dispone su encarcelamiento. Apela Cervantes, sale de la cárcel y poco después se encuentra de nuevo sin empleo. Cuando en 1597 se le confía otra misión oficial, quiere su mala suerte que la quiebra de un mercader amigo, depositario del dinero recaudado por Cervantes, motive una segunda condena, cumplida en la cárcel de Argamasilla de Alba. ¿Escribió en este encierro la Primera Parte del "Quijote"?

Era el año 1605. El hidalgo manchego y su escudero obtuvieron de inmediato la mayor popularidad, a despecho de Lope de Vega que, al conocer la obra había sentenciado: "No hay poeta tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a "Don Quijote".

Escaso fué el provecho obtenido por el autor. En 1613 publicó las "Novelas ejemplares", fruto sazonado de arte, inestimable tesoro de bellezas de inspiración genuinamente cervantina, única, por lo tanto, en la literatura española.

En 1614 daba a luz su "Viaje al Parnaso", y en 1616 la Segunda Parte del "Quijote". Es el año de su muerte. El 2 de abril se hizo imponer el hábito de San Francisco; y el 19 escribe al Conde de Lemos, dedicándole su recién terminada novela "Los trabajos de Persiles y Segismunda": "Ayer me dieron la extremaunción y hoy escribo ésta. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir...".

La miseria lo había acompañado fielmente, no obstante los prodigios de laboriosidad, de ingenio y de genio, realizados en su numerosa y múltiple producción. Tuvo en la suerte una madrastra siempre despiadada, aunque se la quiera considerar como poderoso determinismo de sus facultades creadoras, quizás no ejercitadas si, al dejar el cobro de alcabalas por una magistratura, le hubiese sonreído la vida.

En la tristeza del desamparo y en la serenidad del espíritu que sabe ascender por entre las amarguras de la realidad, a los más puros ideales, el sábado 23 de abril de 1616, Cervantes entregaba su alma a Dios y su obra a la admiración de la posteridad.

Habría bastado para inmortalizar su nombre alguna de las novelas ejemplares: "Rinconete y Cortadillo", "El Coloquio de los Perros", o "La Gitanilla". Pero, la asombrosa fecundidad de su ingenio y, más aún, la llama de su inspiración, legaron al mundo una herencia única, esencialmente española, "Don Quijote de la Mancha", tan esencialmente española, que de Cervantes deben decir la admiración y el afecto hispanos lo que de Shakespeare escribió Carlyle en *el héroe como poeta*: "Es la mayor grandeza producida hasta ahora por Inglaterra. Si se nos preguntara: ¿Queréis, ¡oh, ingleses!, renunciar a vuestro Imperio de la India o a vuestro Shakespeare? ¿Preferiríais no haber tenido nunca la India o no haber tenido a Shakespeare?,—en verdad, sería grave la respuesta. El mundo oficial podría, acaso, titubear; pero nosotros, todos nosotros responderíamos con un solo impulso: India o no India, no podemos renunciar a Shakespeare. El Imperio desaparece cualquier día. Pero, Shakespeare permanecerá mientras haya un inglés."

Así con Cervantes. Italia, Flandes, las Américas, todo aquel vasto imperio donde no se ponía el sol, "como nieve se deshizo. Pero, allá, en lo alto de la meseta, desde todos los ámbitos de la península y del mundo civilizado, se contempla a España luciendo, con un esplendor sin tramonto, gracias a Cervantes, "su cetro de oro y su blasón divino".

## II

## CONSIDERACIONES SOBRE "DON QUIJOTE DE LA MANCHA"

"Don Quijote" no es solamente la obra que, por antonomasia, encarna la gloria de Cervantes. A pesar del desdén de Lope de Vega en el siglo XVII y de Juan Mir en el siglo XX, es considerada como la gloria más alta de la literatura castellana y una de las cumbres de la literatura universal.

Sabiendo esto me sentí yo, como deben sentirse todos los lectores de este libro, ansiosa por conocer sus geniales bellezas, al mismo tiempo que atemorizada ante su grandiosidad. Pero, tenía muy presente también, por haberlo escuchado y leído no pocas veces que media gran distancia entre leer una obra y comprenderla.

Esa diferencia, admitiendo lo que pensadores, moralistas y críticos de toda nacionalidad afirman del "Quijote", es un abismo.

Una cosa es leer la serie de aventuras que salen al paso del alucinado Caballero de la Mancha, y otra penetrar el sentido oculto, o sea el simbolismo que, de acuerdo con el autor o sin su acuerdo, el protagonista y su rústico escudero presentan. La lectura es para mí en extremo atrayente. La narración fascina. Las ocurrencias cómicas y humorísticas de que rebosa cada página, son incomparables... Pero, poco a poco la risa va cediendo lugar a la sonrisa. Lo jocoso se vuelve grave; lo burlesco se trueca en compasivo, y nuestra compasión, nutrida en un sentimiento de honda y creciente simpatía, nos lleva a solidarizarnos con los

ideales del pobre hidalgo enfermo. Ya no nos preocumos en saber si la caballería antigua era así. Ha dejado de ser en nuestro espíritu un "caballero anacrónico". Es una encarnación de grandes y augustos principios de justicia y de generosa bondad humana, y para esos todas las edades son contemporáneas. Por esos principios está dispuesto a todos los heroísmos, a todos los sacrificios, sin comprender, ¡pobre loco! que la soñada pujanza de su brazo es un junco ante el huracán; que su voz es la del que clama en el desierto; que su gesto es, cosa peor aún, el de quien arroja piedras preciosas a los cerdos... Si los caballeros antiguos eran así, bien hayan los caballeros antiguos. Y ha de lamentarse que, no uno, y ése desmedrado y loco, sino un ejército de ellos, y esos, gallardos y conscientes, no vengan a imponerse a todos los cuadrilleros de la perversidad, a toda la canalla soez y mal nacida, para defensa y protección de los miserables, de los caídos y de los menesterosos, estableciendo una era en que todo sea paz y concordia: la edad de oro. Don Quijote salta fuera del mundo organizado sobre la negación de toda justicia. Ese mundo no tiene derecho a juzgarle. ¿Cómo podrá la mentira enjuiciar a la verdad; el mal encarcelar al bien? Razón tiene cuando clama: "¿Decidme quién fué el ignorante que firmó mandamiento de prisión contra un tal caballero andante como yo soy?" Porque sólo la ignorancia de lo que es un caballero y de la alta misión humana que debe cumplir, puede explicar tal error.

Comprender la caballería, tal como la comprende, la siente y quiere ejercerla este manchego, restableciendo la soberanía de todas las virtudes en la sociedad, implica, consecuentemente, reconocer con él "que los caballeros andantes son exentos de todo judicial fuero, y

que su ley es su espada; sus fueros, sus bríos; su premática, su voluntad.'' Y bien podemos fiar de ellos, sabiéndolos ''castos en los pensamientos, honestos en las palabras, liberales en las obras, valientes en los hechos, sufridos en los trabajos, caritativos con los menesterosos y, finalmente, mantenedores de la verdad, *aunque les cueste la vida el defenderla.*'' (1)

Desde el punto en que el lector deja de reir, la obra de Cervantes deja de ser una parodia, ora cómica, ora grotesca, de los libros de caballería, cuya lección calentara los cascos y trastornara el seso al inmortalizado hidalgo. Se ha convertido en una obra de fondo preocupante, por el que desfilan, más severas aún que las figuras evocadas en las galerías de la Cueva de Montesinos, las interpretaciones.

Recuerdo haber leído este comentario: ''Varias veces, en su vida aventurera y errante, en Andalucía y en Madrid, el autor del ''Quijote'' tuvo que comparecer ante los jueces. La fatalidad judiciaria estaba en su destino. Cerrados los procesos que en su vida sufrió Cervantes, se abrió otros proceso: el de ''Don Quijote''.

''¿Por qué nació el Caballero de la Triste Figura?

''¿Qué oculto propósito realiza en él su creador?

''¿Contra quién enristra la lanza del hidalgo y el tremendo sentido común del escudero, este novelista, a quien el consenso unánime de la humanidad civilizada señaló un sitial en el estrado de los inmortales, junto a Dante, Shakespeare y Goethe?

''La Divina Comedia'', ''Hamlet'', ''Don Quijote'', ''Fausto'',—escribió Pablo Savj López,—son y serán siempre las Esfinges perennes que, a cada nueva inte-

---

(1) «Quijote» II, XVIII.

rrogación, ofrecen un nuevo enigma, para que cada Edipo lo descifre por sí solo, con la palabra del propio espíritu y de la conciencia propia, dionisíacamente sacudidos por la ebriedad de la Esfinge.''

Y es de notar que para internarse en esa galería de simbolismos, es necesario desatender y dar por no escrita la declaración final de la obra: ''... pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero Don Quijote van ya tropezando y han de caer del todo, sin duda alguna.''

Pero, la potencia creadora del artista, nutrida por su excepcional sentido de lo humano, traspone esta finalidad de índole temporaria, comarcana, para darnos en ''Don Quijote'' algo que vale más y que vale menos que un símbolo: una creación perfecta de arte, que tiene toda la profundidad y el relieve de la vida real.

En esta condición íntima, reconocida por todos, está el mérito extraordinario de la obra.

## III

Desde las primeras páginas, sabe Cervantes revelarnos la existencia de su héroe con tanta claridad y confianza, que difícilmente concebimos llegar a más completo conocimiento de persona alguna en nuestro derredor. A la realidad cotidiana, descrita con limpio colorido y sugestiva viveza, se agrega una insinuante simpatía hacia el personaje, cuyas reconditeces de espíritu y cuyos móviles aparecen cristalinamente a nuestra observación. La simpatía estética no tarda en adquirir la fuerza de una simpatía moral, cada vez más honda, a medida que el fracaso acendra su fe y

su optimismo; a medida que la bellaquería y la ruindad ambientes lastiman su alma pura y abnegada.

Le vemos acometer empresas "locas"; pero, al sentir cómo razona el peligro y cómo sin titubeos lo desafía, ejerce sobre nosotros la fascinación de los seres dotados superiormente para las grandes trayectorias del carácter.

Los molinos son gigantes; los carneros, ejércitos; los yangüeses eran veinte contra dos y "aun quizás contra uno y medio"; el león era para temerse, como para temerse eran el de los Espejos y el de la Blanca Luna; sin embargo, contra ellos la emprende con heroísmo gozoso nuestro alucinado hidalgo. Fantasmagorías, encantamientos o realidades, despiertan en su ánimo un solo impulso: el de la acción valerosa y justiciera, sin vacilaciones ni resquicios a cobardías.

En derredor del mal armado caballero hierve el mundo abigarrado de los cuerdos. Con él entran en liza o hacen buenas migas por campos y caminos. Son pastores, artistas, eclesiásticos, arrieros, mercaderes, duques, lacayos, truhanes y follones, es decir, todos los actores de la comedia humana que se agitan en el afán de su lote de placeres o en las contorsiones de su parte de sufrimientos. Dijérase imposible que cada lector no halle en ese mundo sus congéneres, y, sin embargo, no sobre ellos, sino sobre el maniático manchego, a quien menos quisiéramos parecernos, se concentran nuestras simpatías.

Es que antes que las nuestras debieron concentrarse sobre él, consciente o inconscientemente, pero de una manera invencible, las simpatías de Cervantes. ¡Cómo debió encariñársele a este hijo seco, avellanado, de juicio sórbido y lleno de pensamientos varios, engendrado "en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo ruido hace su habitación"!

¡Con qué profundo y creciente sentimiento de amor le sigue, desde que abandona la paz de la humilde casa solariega, para entregarse a la obra quimérica de regenerar el mundo! Y aquel cariño y este amor, brotando de la más alta fuente del espíritu creador, se proyectan sobre el héroe con las iridiscencias del arte. Lo iluminan y engrandecen; lo conducen a través del realismo de la vida, sustrayéndola a las crudezas de la vulgaridad, porque suscitan en él una conciencia inmutable, única, siempre nítida, que es verdad y acción; que es energía actuante en cada episodio y es impulso hacia la meta de su ensueño: la victoria definitiva de la Justicia.

Precisamente por carecer de estas irradiaciones del corazón de su autor, el Quijote del falso Avellaneda se limita a parodiar y de manera tosca y "pueril el aparato externo y accional de los episodios medioevales" de la caballería. El personaje se vuelve grotesco y bufo y deforme y repudiable. No tiene alma; ha perdido el *quid divinum* con que subyuga nuestras simpatías el Quijote verdadero.

Sintiendo esto, sentimos al mismo tiempo la unidad de la novela, que es en apariencia una serie de episodios fragmentarios. No nos basta que el Caballero de la Triste Figura sea en persona el protagonista de su casi totalidad; no nos basta que su presencia invisible mantenga la unidad hasta en la serie de aquellos en que culmina la figuración del escudero, delegado al gobierno de la Barataria. Así como en las Bodas de Camacho la serena altivez de Don Quijote se yergue sobre la muchedumbre de cocineros, zagales, labradores, bailadoras, ninfas, gaiteros y flautistas, señoreándolos a todos, así el humorismo de Cervantes, hecho de experiencia y de generosidad, extiende su soberanía y

vincula, en la estupenda unidad de su poema novelesco, el abigarramiento de pasiones, intereses, afanes y ensueños de aquel mundo de seres de todas las categorías sociales.

Más aún: hasta nosotros, los lectores de hoy, gravitamos hacia esa unidad, porque el mundo cervantesco no es ficción, ni siquiera hipérbole o caricatura. Es un mundo humano en el que rebullen, evocadas por la magia de un artista excelso, las realidades de la vida, universal y perdurablemente idénticas; las mismas que nos envuelven hoy en sus espirales de torbellino violento o cadencioso, deseado o aborrecido, vulgar o selecto, cómico o trágico, las mismas, hoy como ayer, mañana como hoy.

Su magia de artista supo evitar el realismo grosero con que nuestros novelistas señalan en el hombre algunos rasgos esenciales, esquemáticos, lo suficiente para su enredo, y los proyectan rápida y crudamente. En vez de un disector de espíritu frío y mano ágil, pero mecanizada, Cervantes halló en sí mismo un extraordinario poder de visión puesto al servicio de un alma henchida de poesía y de bondad. Como observador, envuelve en una mirada serena y precisa a todos los que discurren ante él. Algunas veces sonríe y nos muestra su agudeza humorística; siempre, empero, nos deja sentir su bondad.

¿Qué sería de otra manera su realismo? Como el de otros autores de aquella época o de la nuestra, un tendal de trapos al sol; una exhibición de llagas y miserias... exacerbadas por la sátira, removidas por el pesimismo.

Cervantes,—ha dicho alguien profundamente,—contempló y amó la belleza y... todo lo demás le fué dado por añadidura.

## PERSONAJES DEL "QUIJOTE"

El castellano viejo, que luchó por su patria y su religión; el español heroico, que conoció la gloria y el hambre, las pasiones más bajas y el odio, el amor y las idealizaciones más elevadas; el artista excelso, que coronó sus labios con la amarga sonrisa ante las más injustas tribulaciones; este Cervantes lleno de dolores y esperanzas; el rey más poderoso de las epopeyas del orbe moderno, español, supo poner en su protagonista, el enjuto hidalgo manchego, la encarnación más alta del idealismo en pugna con las amargas realidades de la vida.

Hizo más, aquel amigo inseparable de la miseria y el infortunio: supo abarcar, con mirada penetrante y piadosa ironía, con blanda resignación, el espectáculo del mundo, y pudo engarzar magistralmente en sus páginas los sentimientos que movieron su alma.

Cervantes no fué solamente el creador del "Quijote", sino que de los tipos más viles y groseros, de los episodios más vulgares, supo hacer emanar un sentido moral y un interés generosamente humano. Supo también, en sus esbozos de personajes, dejar diseñado el carácter de cada uno, de tal manera, que viven siempre en la memoria del lector.

Así, entre sus mujeres apenas diseñadas, recordaremos a aquella "asturiana de ancha cara, lleno cogote, nariz roma", que junto con la doncella de la venta, preparó una mala cama para el pobre hidalgo que tenía los huesos machucados después de su famosa aventura con los yangüeses.

La exquisita sensibilidad de Cervantes se sutiliza y extrema al pintar retratos de "mujeres".

En torno de su escuálida figura rebullen incesantemente como fantasmas, mujeres hermosas o feas, villanas o nobles; pero todas están íntimamente enlazadas por el sentimiento de ternura y simpatía que despiertan.

La libertad y vida suelta de Marcela, la joven que desde niña vivió bajo el cuidado de su tío, un clérigo, y que un día, por capricho, se le ocurrió vestir arreos de pastora y llevar su ganado a pacer por riscos y valles; Luscinda, la enamorada fiel y la hija obediente; Dorotea, la pastora de alma ardiente, educada para ser la reina de los vergeles que sus padres atesoran; Ana Féliz, la española de cuna y cristiana de espíritu, que desde temprana edad tuvo que abandonar su suelo para emigrar al país africano, donde faltan las mieses manchegas, pálidas y mustias; la Duquesa española *conocida* por *Don Quijote, casta y gentil*, amiga del bosque y del río, la ninfa moderna y musa de los vergeles hispanos; estos rasgos y muchos otros revelan la profunda penetración de Cervantes en la sutil psicología femenina, y cómo sabía amar sus virtudes y perdonar sus *debilidades.*

Sin embargo, a pesar de estos grandes valores universalmente reconocidos, tiene otro que, a mi juicio, es superior y es el haber sabido modelar con el barro vil estatuas tan delicadas como son todas sus mujeres. Supo, con los pobres recursos con que contaba, elaborar, no Aldonzas sino Dulcineas; no mujeres grotescas con las cuales casi siempre trataba, sino distinguidas damas que eran las hadas de sus encantados vergeles.

Dentro del escenario cervantino, una de las figuras femeninas que más se destaca es la de Aldonza Lorenzo, "una Ceres del manchego solar", lozana, robusta,

tímida y natural, que es para el pobre loco, su "siempre dulce Dulcinea del Toboso".

Mucho nos extraña que el famoso de la Mancha, el sutil amador, haya puesto en aquella mujer silvestre y robusta el ideal de su señoría, acostumbrado a tratar como lo estaba (en sus libros), con emperatrices y poderosas princesas, lo mismo que comparar los paisajes del Toboso, con aquellos magníficos y áureos alcázares por los cuales su fantástica imaginación se paseaba.

Sin embargo, la moza del Toboso pudo ser su Laura o su Beatriz, porque por debajo de sus míseras vestiduras se escondía lo que el ilustre manchego veneraba, su belleza eterna, su símbolo de gloria.

Ebrio de amor Don Quijote, y a fuer de enamorado y de artista, la sublimó hasta convertirla en la emperatriz de su loca imaginación.

En la dama de sus sueños y Aldonza Lorenzo, vienen a fundirse la realidad y la ficción, la carne con el espíritu, al igual que en Don Quijote y su escudero, se unen el ideal en su más alto grado y el barro mortal; o, como dice Fernández Espino, "la exaltación de la poesía y de la prosa".

Sancho es la encarnación viviente de la filosofía del sentido práctico, traducida en el "Quijote" por los refranes, sabiduría del populacho español. Don Quijote, por el contrario, es el genuino representante de las aspiraciones más nobles y elevadas del espíritu humano.

Sancho y "el Caballero de la Triste Figura", están hermanados por la persecución de un ideal. Al igual que Don Quijote ve en Dulcinea la Gloria Eterna, y todas sus acciones son tendientes a glorificar su nombre, no olvidando incluir en su mito la gloria de vivir en la memoria de los hombres, Sancho, a fuerza de nutrir su espíritu del ideal material, llega a creer en la

realidad de la ínsula. La serie de aventuras que corren amo y criado, no son otra cosa que la fortificación de las creencias que alientan.

A pesar del idealismo de Don Quijote muchas veces le vemos caer en el material idealismo del sirviente. La influencia del tosco escudero sobre el amo es notoria cuando dice que su moza, Dulcinea, necesita dinero. Cervantes pinta la *quijotación sanchesca* en la conversación sostenida entre amo y criado, cuando éste cae a los pies de Don Quijote deshecho en lágrimas, porque no lo acepta como escudero, por haber pedido aumento de salario.

Acabaremos diciendo que las *mujeres* del "Manco de Lepanto", son las estrellas inmortales, bañadas por los claros rayos del ingenio cervantista.

## EL RETABLO DE MAESE PEDRO

Después del famoso episodio de la "Cueva de Montesinos" donde, como de costumbre, vió lo que no pudo ver, sobrevino la graciosa aventura del titiritero Maese Pedro, cuyo mono había dicho que "parte de las cosas pasadas en la cueva eran falsas y parte verisímiles".

Maese Pedro prepara su muy ponderado retablo, del cual decían que encerraba setecientas mil maravillas y novedades. Don Quijote tomó asiento entre los espectadores, para contemplar la función de títeres. Precisamente Maese Pedro empezó a representar con sus muñecos, cómo la genial Melisandra era libertada por su esposo Don Gaiferos, de la cautividad en poder de los moros, en la ciudad de Sansueña.

Mientras Don Gaiferos y su ideal consorte realizaban su proeza, preparándose para la fuga, todo marchó a

pedir de boca. Pero en cuanto los moros empezaron a salir de la ciudad en persecución de los fugitivos, con la amenaza de llevarlos atados a la cola de su mismo caballo, si los alcanzaban, Don Quijote se levantó de súbito, exclamando: "No consentiré yo, que en mis días y en mi presencia, se haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como Don Gaiferos".

"¡Deteneos, mal nacida canalla!" "¡No le sigáis ni le persigáis si no conmigo sois en batalla!" Y arremetió contra la morisma de muñecos, lloviendo cuchilladas a diestro y siniestro. Rodaban descabezados los títeres y hasta estuvo en un tris de correr igual suerte la cabeza de Maese Pedro, quien gritaba tratando de contener al excitado hidalgo y evitarse el descalabro de todo su teatro.

No paró Don Quijote hasta concluir con todo, y era tal y tan desatinada su cólera, que, espectadores, titiriteros y hasta el mismo Sancho Panza, todos huyeron despavoridos. El mono se había encaramado a los techos de la venta. Quedó dueño del campo el intrépido manchego, muy ufano de su hazaña.

—"Miren,—decía,—si no me hallara yo aquí presente, ¡qué fuera del buen Don Gaiferos y de la hermosa Melisendra! ¡Viva la andante caballería sobre cuantas cosas viven hoy en la tierra!" Y tras él sonó entonces la voz llorosa de Maese Pedro, lamentando su ruina, debido a la furia mal considerada de "este buen caballero, de quien se dice que ampara pupilos y endereza tuertos, y hace otras obras caritativas".

Los lamentos de Maese Pedro enternecen a Sancho Panza y seguramente habrían enternecido también el ternísimo corazón de Don Quijote, si éste no hubiese creído entonces lo que otras veces había creído: "que

los encantadores habían mudado y trocado en títeres, los personajes reales que él había visto. En el supuesto de que fuesen figuras, le dijo a Maese Pedro: "Vea lo que quiere por las figuras deshechas, que yo me ofrezco a pagárselo luego, en buena y corriente moneda castellana."

---



## FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

Quevedo floreció en la primera mitad del siglo XVII. Ocupa puesto eminente entre los poetas y los prosistas. Su mérito en ambas formas fué reconocido y preconizado en un mismo tiempo, hasta por sus propios adversarios.

En efecto: Lope de Vega, en "El laurel de Apolo", lo compara con los más ilustres prosistas y los más inspirados poetas antiguos.

Sus obras en prosa se dividen en tres grupos: 1.° Satíricas o jocosas, de las que, en primer término, deben citarse: "Los siete cuentos", "El Buscón o Gran Tacaño", y una infinidad de obras menores como las "Cartas del Caballero de las Tenazas", "La culta latiniparla"; 2.° Obras filosóficas e históricas, como la "Vida de Marco Bruto", "Epicteto", "La política de Dios", algunas epístolas de Séneca, un tratado contra los judíos, "Tratado de la inmortalidad del alma", etc.; 3.° Obras místicas y religiosas, originales y traducidas, como ser "Vida de Santo Tomás de Villanueva", consideraciones sobre "El testamento nuevo y vida de Cristo", "Vida de San Pablo apóstol", "Introducción a la vida devota", etc.

La obra poética de Quevedo está toda contenida en las "Nueve musas". La simple enumeración del título, por poco que se conozca la distinta índole que la mitología atribuye a las hermanas de Apolo, hace pensar que el poeta agrupó sus composiciones según su género. Así en Cloi, primera, reune poesías heroicas; en Polimea, poesías morales; en Melpómene, poesías fúnebres; en Herato, poesías amorosas; en Terpsícore, letrillas satíricas, burlescas y bailables.

Pero donde Quevedo despliega toda su originalidad y su mayor mérito, es en las poesías satíricas.

## I

Comencé la lectura de Quevedo con algún desaliento. Había leído en la "Noticia preliminar", escrita por don Eugenio de Ochoa para las obras escogidas del gran ingenio satírico, este juicio: "Quevedo no puede proponerse como modelo a la juventud, pero es un ejemplo que debe estudiarse y meditarse con suma atención, como con mucha cautela."

Aumentó mi perplejidad la lista de sus producciones, tan numerosa como heterogénea. De lo místico a lo picaresco; de lo histórico y filosófico a lo humorístico y jocoso; de la biografía de santos al romance malicioso en que sintetiza su autobiografía; de la prosa al verso; del estilo ampliamente periódico al sentencioso y cortado, todo lo anduvo y señorialmente este multiforme ingenio, cuyos aciertos hubieran debido hacerle célebre en cada uno de los ramos literarios que cultivó. Sabe todo el mundo, sin embargo, que no es así. El consenso del pueblo y de la crítica ha venido preconizando la fama de Quevedo, si no exclusivamente, sobre todo como autor chistoso.

Los más longánimes conceden que todo lo hizo bien; pero que su versatilidad le impidió elevarse a la gloria de la verdadera creación. Y que así en la prosa como en el verso triunfa su estro y se aproxima a esa gloria en los escritos satíricos, en cuya variedad su vena parecía inagotable, y en cuyas condiciones artísticas, si no es único en las literaturas europeas, sigue siendo único en la literatura española.

Por eso, desviándome de la corriente general, dí mi preferencia al aspecto serio, sin desdeñar por eso el jocoso. Al terminar mis lecturas tenía la convicción de haber acertado, porque hallé a Quevedo serio en las obras serias, y más serio aún en las obras festivas.

## II

## LA TRISTEZA DE QUEVEDO

Han corrido centurias y el nombre de Quevedo sigue recordando, por lo menos a los iletrados, aquel "Protodiablo entre los hombres", "doctor en desvergüenzas" y "licenciado en bufonerías", tan execrado por no escaso ni menospreciable grupo de autores de su tiempo, como Juan Pérez de Montalbán, don Juan de Jáuregui, Alarcón, Góngora y el mismo Lope de Vega.

Es que no se le conoce. Apenas si los mismos que se precian de ilustrados alcanzaron a leer sus obras jocosas. Y la mayoría se ha reducido siempre a mordisquear acá y acullá con malsanos apetitos, en determinadas producciones de las que le valieron en vida el dictado de "bachiller en suciedades".

Podríamos decir sin el encono de sus detractores, que no escasean los que limitan su ilustración quevediana a las impresiones visuales que les proporciona el

retrato de Quevedo, y no el autorretrato trazado para Belisa en tercetos imperecederos, sino el que aparece grabado junto a la portada de sus obras.

Han contemplado su frente, que "es larga y blanca, con algunas viejas heridas, testimonio de valiente"; sus dos cejas en arco; sus ojos sombreados, de mirada irónica y socarrona, con un reflejo de penetrante malicia, acrecido por los característicos espejuelos; contemplaron sus narices grandes y gruesas, como las mentiras de Belisa; su boca salida que concuerda con el volumen de la nariz en dar aspecto sensual al rostro, y se han dicho: "Quevedo fué todo eso, y no mintieron al llamarle "catedrático de vicios". Y, sin embargo, no fué así, ni en su vida ni en sus escritos. La primera comienza en las tristezas de la orfandad. No conoció las caricias maternas; le faltó el consejo afectuoso y aleccionador de la experiencia paterna.

Rico, joven, desbordante de ingenio y dotado de excepcionalísima perspicacia observadora, no bien terminados sus estudios doctorales, se inicia al mismo tiempo en la vida y en la literatura. Su alma no conoce ternuras. La sociedad que le rodea, con la sordidez del egoísmo interesado y las fermentaciones de las lujurias que sorprende íntimamente, deseca más aún la fuente de sus sentimientos y contribuye a modelar el carácter de Quevedo, inflexible hasta el estoicismo, indiferente a las prosperidades, entero en los sufrimientos.

En medio de aquel mundo, Quevedo, huérfano de afectos, descubre sucesivamente las hipocresías, las concusiones, el mercantilismo, las deshonestidades. Todo es corrupción.

El joven poeta, nacido con el don funesto de ver claramente las lacras de todo aquel organismo corrupto, acaba por no sorprenderse. Pero, ¡ay! es que antes de

haber perdido toda capacidad para la sorpresa, se había vuelto escéptico y pesimista. Era como un cirujano, que, a medida que avanza en su labor operatoria, ve que no hay en el paciente ni un solo miembro sano. Se enardece entonces el espíritu satírico del moralista austero, del español patriota, y empieza a flagelar a sus contemporáneos, sin perdonar más que a los humildes. Veinte años tenía, cuando escribió (1600) las "Cartas al caballero de las Tenazas", y el romance:

"Yo, el menor padre de todos",

dos revelaciones plenas de lo que había de ser Quevedo en su producción: tan desenvuelto y cáustico en el estigma, como inagotablemente rico, vivaz y colorista en el lenguaje.

Ambas condiciones no decrecieron ya, y debemos decir que con el correr de los años, la primera de ellas, en vez de moderarse, por una mayor comprensión de las debilidades humanas, fué adquiriendo desenfado y violencia, mientras la segunda obscureció parte de sus méritos, por el exceso de sutiles ingeniosidades, en que se complacía el enconado escritor, cual si hubiera querido encontrar en los jugueteos del concepto y en el enmarañamiento del estilo una complacencia compensadora contra el hastío y la repugnancia de que estaba enfermo su espíritu.

¿Gracejo, jocosidad, espíritu alegre?, no distan una línea de ser una paradoja. Porque, en efecto, el alma de Quevedo estaba enferma... de la clarividencia satírica.

---

Larra, tan distinto y tan semejante a Quevedo, nos explica con su habitual profundidad en el artículo "De la sátira y de los satíricos", el tormento del escritor

que, teniendo el don de provocar la risa, es, a juicio del mundo, "un ser consagrado por la naturaleza a la alegría", y cuyo corazón "es un foco inextinguible de esa misma jovialidad, que a manos llenas prodiga a sus lectores."

Desgraciadamente no es así. Esa acrimonia misma, esa mordacidad jocosa que suele hacer tan a menudo el contento de los demás, es en el satírico la impasibilidad del espejo que reproduce las figuras, no sólo sin gozar, sino a veces empañándose. "Molière era el hombre más triste de su siglo."

Y bien: la vibración íntima que descubrimos en las obras de Quevedo, a través del hilarante cascabeleo del lenguaje y de las jornadas prominentes en que aparece desnuda su gallarda contextura moral de ciudadano, de funcionario, de embajador y de amigo, nos obliga a aplicarle la afirmación de Larra: "Quevedo fué el hombre más triste de su siglo".

Concuerda con este criterio Núñez de Arce, el robusto poeta de las "Estrofas", cuando canta de Quevedo

"Arranque de DOLOR, de ese profundo
DOLOR que se concentra en el misterio
y huye amargado del rumor del mundo,
fué su sangrienta sátira cauterio
que aplicó, SOLLOZANDO, al patrio imperio,
mísero, gangrenado y moribundo."

Y ese dolor incurable se lo produce efectivamente el espectáculo, a sus ojos terriblemente claro, del patrio *imperio*, "*mísero*, gangrenado y moribundo".

Se preconizaba la grandeza de España, y Quevedo asiste a su desmoronamiento, precedido por dos reyes incapaces, a cuyo lado rebullen favoritos y consejeros

más incapaces aún. Se hace despliegue de boato, y no la riqueza honestamente adquirida con espíritu emprendedor, sino el fruto del servilismo, de la prevaricación, aparece a los ojos de Quevedo. Se decantan las magistraturas, y Quevedo, nauseado, no tropieza sino con jueces corrompidos, escribanos inmorales y alguaciles sobornados.

Se blasona de nobleza, y el escritor sorprende en los umbrales de cada mansión, la deshonestidad. Busca en medio del pueblo, virtud, desahogo económico, talento, y le salen al paso el desorden, *la miseria y la necesidad.*

Inútilmente quiere reir, nos dice incisivamente César Barja. "Quiere reir y acaba por llorar." *Muy caro* le costaron sus laureles, y hubieron de ser más amargos que los de todos los otros poetas.

¡Más amargos, sí! Y se explica. "Es difícil seguir los errores de los hombres, sin granjearse enemigos", ha escrito Larra, el único satírico digno de recordarse al lado de Quevedo. Y el mismo Larra, quizás por experiencia propia, nos lo expone, porque el que padeció errores, tiene muy pocas veces la suficiente grandeza de ánimo para corregirse, sin vengarse.

"Si a esto se añade que generalmente la sátira desprecia a los débiles, porque trata de vencer oposiciones, y aquéllos están por sí solos vencidos, se deducirá fácilmente que el satírico, no sólo ha de arrostrar enemigos, sino enemigos poderosos."

Éstos tratarán, pues, de descargar su odio sobre el escritor, en todas las oportunidades. Y *es lo peor del* caso que en el seno del pueblo, por quien se sacrifica el escritor, no encuentra defensa, porque se le supone de mala índole, siempre dispuesto a la burla y al escarnio.

He ahí la situación de Quevedo; su alma generosa

en tanta plenitud de amor a su independencia, como claro discernimiento del mal, irrumpe contra él, sin reparar en quienes lo personifican.

Desde el sastre garduña más inofensivo, al primer ministro inepto y rapaz, pero omnipotente, todos caen del mismo modo, bajo el rayo de su censura. Oigámosle prorrumpir:

"No he de callar, por más que con el dedo,
Ya tocando los labios, ya la frente,
Silencio avises o amenaces miedo."

Los cuatro años de prisión fueron un glorioso martirio para el ilustre poeta satírico, que supo inmolarse altivamente en aras del bien y de la verdad, y constituyen eterna infamia para sus verdugos, contra quienes dictó su fallo la historia.

Ante el dolor estoico de su vida epilogada en tal forma, un silencio de respeto cubre las faltas que pudo presentar su vida privada (hijas de la época muchas de ellas), y, sobre todo, nos obliga a pensar en qué desolada angustia debió sentirse anegado, para que, olvidando su gracejo, escribiera de sí mismo estas acerbas palabras:

"Soy
un escorpión maldiciente,
hijo al fin de las arenas,
engendradoras de sierpes."

Dejaría incompletas estas breves notas sobre un aspecto de la psicología de Quevedo, si no añadiese que al lado de su tristeza vemos elevarse una estupenda magnanimidad.

No es estoico si con este adjetivo se entiende significar la escuela de Séneca, el filósofo romano de quien fué admirador Quevedo. Es una magnanimidad de estructura cristiana.

No sin razón se reconoce en nuestro autor un vigoroso moralista y un místico. A la luz de su fe, desde las alturas de su innata y adquirida adustez, se hizo a un tiempo mismo más clara y más amarga su visión de las llagas cancerosas de su época, más purulentas que las sufridas por él en el calabozo de San Marcos de León.

Pero esa misma luz le iluminaba también las idealidades inmortales del alma,

"de santa paz y de consuelo llenas".

Sin esta fuente de optimismo, la pluma del escritor se hubiera convertido en puñal. Su gracejo y sus agudezas se hubieran trocado en roncos aullidos de maldición. No; Quevedo, el gran satírico cristiano, conserva su investidura de arte y con ella su terrible ironía.

Aun en el trance supremo de la muerte, el que pudo proferir frases lapidarias de *flagelación contra sus perseguidores, vigorizando su carácter ante la posteridad*, nos trasmite dos rasgos reveladores de las dos modalidades esenciales de su espíritu: la *tristeza concentrada* y el jovial humorismo. Manifiesta la primera en el extremo de su vida activa, cuando al llegar por última vez a su torre de Juan Abad, escribe que entró "doliéndole el alma y pesándole la sombra".

Sólo conociéndole en toda su entereza de español y de cristiano ferviente, cabe sentir la profundidad de estas palabras, que son un portentoso retrato moral de uno de los grandes caracteres que honraron la raza latina.

El segundo, el humorismo, aparece como la luz de un relámpago, en su ocaso.

Habiéndosele indicado que en su testamento dispusiera un entierro con música, como de persona tan principal, respondió él:

"La música páguela quien la oyere".

Concentrada tristeza y jovial humorismo nutren su vasta producción satírica, interferenciándose a veces y otras, las más, fusionándose.

En ellas reside la grandeza de Quevedo, el escritor de cuyas obras festivas pudo decirse en hipérbole, que "si todas las risas que han producido se repitieran simultáneamente en un tiempo dado, la nación española rompería en una enorme carcajada."

## III

## SUS OBRAS

La producción de *Quevedo admira por lo numerosa* y varia. Comienza a los veinte años, y sólo reposan su cerebro y su pluma en 1644, cuando, tullido y canceroso, a causa de su inhumano encarcelamiento recién sufrido, nos dice: "ya no es vida la mía, sino prolijidad de la muerte".

Pero tanto como por numerosa y varia, admira su producción por el vigor y lozanía de ingenio en la serie satírica, por la profundidad del pensamiento en los escritos serios, por un tan señorial dominio de la forma, que en él pareció encarnarse el genio de la lengua castellana.

Es cierto que no todas sus obras entrañan hoy para

nosotros ese interés que en su tiempo tuvieron. Muchas agitaron las esferas políticas y sociales de su época, por las circunstancias de orden público y a veces personal que las determinaron.

En su misma actualidad limitada en el tiempo y en el espacio, reside el motivo de nuestra indiferencia a su respecto, aunque la madurez del estilo y la deslumbradora vivacidad y destreza del ataque, hagan de algunas, preciadas joyas de la literatura satírica. Tal la "Perinola", bravía invectiva contra el doctor Juan Pérez de Montalbán, "graduado no se sabe dónde, en lo qué, ni él lo sabe."

Pero en cuanto roza hechos o pasiones de orden humano, general, la perennidad reside en sus páginas. Y, felizmente para su nombre, para la literatura española, para nosotros, son muchas las obras destinadas a la inmortalidad, por ser profundamente humanas. Como son las obras satíricas que le valieron el *sitial que ocupa* en la literatura española, voy a ocuparme de ellas.

Núcleo prominente entre éstas son los cinco sueños (publicados en 1627, pero compuestos entre 1607 y 1622), titulados: "El sueño de las calaveras", "El alguacil alguacilado", "Las sahurdas de *Plutón*", "*El* mundo por dentro" y "El sueño de la muerte".

En ellos Quevedo, bajo la ficción de visiones fantásticas, hace desfilar ante nuestra imaginación todas las deformidades morales cuya realidad le torturaba en su tiempo. Jueces, escribanos, alguaciles, médicos, boticarios, alquimistas, poetas, sastres, mujeres, se contuercen característicamente en esos cuadros y ponen al descubierto sus vicios.

Se ha dicho que el gran satírico se inspiró en Dante. Considero más terribles *las condenas de Quevedo* que las de Dante Alighieri. En éste predomina el res-

plandor de la tragedia. Las pasiones se engrandecen con el castigo; un soplo de eternidad sublima en el horror hasta lo que tiene visos de grotesco.

Los contemporáneos del gran gibelino pudieron quizás sentirse orgullosos por la cabida que el genial poeta les diera en los círculos infernales. ¡En cuán distinta situación se encuentran los condenados de Quevedo! Cada sueño es una picota infamante. Cada movimiento es una mueca. Cada frase es un sarcasmo. El poeta implacable modela a su placer la fisonomía de los personajes, evidenciando las graduaciones de su criterio ético, en la especial complacencia (mejor fuera, tal vez, decir ensañamiento) con que caricaturiza a médicos, escribanos y alguaciles.

Agréguese a esto, que en dichas caricaturas, en vez de presentar siempre rasgos comunes, reproducía personas y personajes *reales*. De esta manera, con lo impersonal y lo particular extraído de la vida real, presenta Quevedo la más acabada pintura de aquella sociedad.

Para dar más eficacia a cada cuadro, adopta Quero do, en vez *del relato y la descripción*, la forma dialogada. El carácter del personaje surge así más directa y vivamente ante la imaginación de los lectores.

Sólo es de lamentar que las animadas y maliciosas interlocuciones pierdan acá y acullá la elegancia de la sátira, para deformarse con toques de bufonería. Este género de sátira en prosa, donde el autor llega a la extensión del folleto, es estrictamente quevediano en la literatura española. En él se manifiestan conjuntamente la exuberancia literaria del autor, toda desborde de fraseología, observación y agudeza, y su carácter inquieto y nervioso, mal avenido con las lentitudes de las obras extensas.

Con estos sueños realiza Quevedo en las letras castellanas lo que se llama en francés "panfleto", diatriba acerada y sarcástica contra cosas y personas, cuyo creador fué en la literatura griega (siglo I antes de la E. C.) Luciano de Samotracia, panfletos que el humorista asirio llamaba "diálogos", como el "Diálogo de los muertos", "Diálogo de los dioses", etc., chispeantes pinturas de la corrupción antigua, e invectivas aceradas contra sus enemigos.

Muchos son los condenados en el infierno dantesco. Pero, con todas sus justicieras iracundias y vengativo personalismo, no alcanza el florentino a congregar tantas almas en su infierno, como hombres y mujeres corrompidos reune Quevedo en su libro. Y téngase en cuenta que Dante se encuentra con la población infernal de todos los siglos y de todos los pueblos.

Se ha dicho, y no sin razón, que los sueños son la mejor obra artística de Quevedo, porque este género es el que estuvo más de acuerdo con su temperamento.

Mal se avenía Quevedo al desarrollo paciente de obras extensas. Gozaba en las composiciones cortas, ya en prosa, ya en verso. Tuvo mucho de la condición del periodista moderno, satírico a lo Larra, o bien del panfletista "de pluma tan filosa y ágil como el florete", cuya fogosidad se desahogó en la sátira.

En esos cuadros de los sueños, como en las páginas del Buscón, alcanza su mayor perfección de estilista. En sus períodos candentes y chispeantes, las frases y las palabras nacen unas de otras y se animan con un misterioso transformismo.

No es una fuente que mana, sino "caprichoso chorro que salta y se sacude en el aire". Con motivado entusiasmo, Marcelino Menéndez y Pelayo dedicó a los sueños el siguiente elogio: "Por la fuerza demoledora de

su sátira; por el hábil y contenido empleo de la ironía, del sarcasmo y de la palabra; por el artificio sutil de la dicción; por la riqueza de los contrastes; por el tránsito frecuente de lo risueño a lo sentencioso; de la más limpia idealidad a lo trivial y grosero; por el temple particular de su fantasía comúnmente pesimista, Luciano revive en los admirables sueños de Quevedo, un sabor todavía más acre, con una amargura y una pujanza irresistibles.''

Lugar inmediato a los sueños corresponde a la ''*Vida del Buscón*'', su novela picaresca. Como sus colegas en el mismo género, Quevedo narra, mediante la ficción de una autobiografía, la vida de un tipo maleante, Clemente Pablos. En este protagonista la herencia, la falta de educación y el ambiente determinan las andanzas del pícaro. Es sucesivamente estudiante en Alcalá, enamorado, mendigo, comediante, salteador.

Comparándolo con Lazarillo, Barja dice que Pablos no se diferencia mucho. Viene a ser como un hermano mayor.

Llama la atención, desde luego, a los recién iniciados en la literatura, que esta novela sea comúnmente llamada ''El gran tacaño''. Se debe este nombre al relieve *notable, deberíamos decir definitivo*, que en la imaginación de los lectores adquiere el licenciado Cabra'', descrito en las primeras páginas de la novela, con un colorido tan vivo y realista, que se le ha comparado al de algunas telas de Velázquez.

Era un clérigo cerbatana, que tenía por oficio criar hijos de caballeros. Recibe en su institución para educarlos, aunque resulta luego para matarlos de hambre, a Diego Coronel y a Clemente Pablos.

Pocas páginas, las del capítulo tercero, han bastado para inmortalizar grotescamente esta figura. ¿Fué sa-

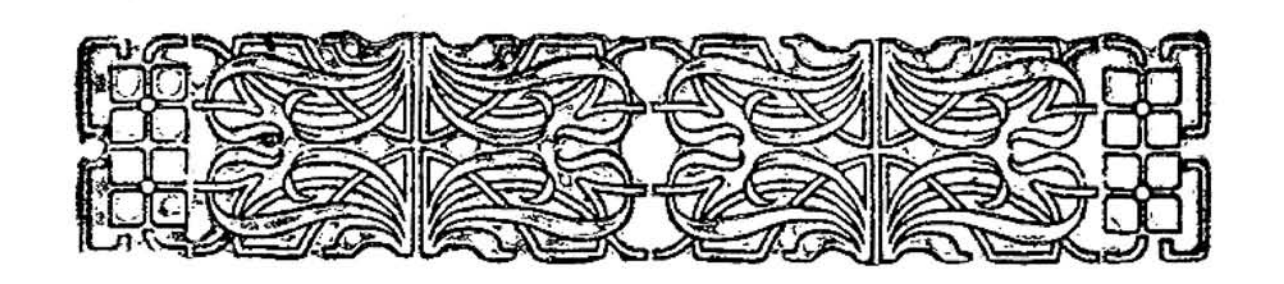
cada de la realidad? Muchos comentaristas responden afirmativamente. En lo que todos concuerdan es en decirnos que, con su tendencia a la deformación, Quevedo exageró la pintura del "dómine". El avaro es un tipo de todas las sociedades y de todos los tiempos, desde Plauto a Molière. Pero la realidad posible del licenciado, no fué seguramente la que modeló (¿por venganza?) Quevedo. Por lo demás, todo el cuadro del pupilaje, lo mismo que todas las pinturas de la novela, están cómica o grotescamente exagerados.

Resulta de esta manera que "El Buscón", brotado de un ingenio extraordinario como el de Quevedo, en la plena madurez de sus facultades artísticas, poseedor de todos los tesoros y secretos del habla castellana, no aventaja a "El Lazarillo de Tormes", obra primigenia, según se cree, de Hurtado de Mendoza, quien, por la época de su vida en que la escribió, por su inexperiencia literaria y por su falta de mayor dominio del léxico, no debía aventajar a Quevedo. La sencillez y naturalidad del "Lazarillo" nos atrae. La complicación de líneas y el conceptismo del "Buscón" aplicado a lo cómico, nos desalienta en la lectura.

Y, sin embargo, abundan en la obra páginas de una rara perfección, sobre todo cuando Quevedo sabe ceñirse a la descripción de la realidad por él observada.

Mirada del punto de vista moral, desde la pintura del hampa sevillana y de la madrileña, como en las observaciones morales, intercaladas frecuentemente en el relato de las aventuras, se percibe un pesimismo más hondo y reconcentrado, que en las demás novelas picarescas.

En ellas el pesimismo se desprende del propio relato; en éstas lo inyecta el propio autor. No sin motivos ha dicho Américo Castro que "en el Buscón no queda resquicio para el menor idealismo".



## CONCEPTISMO Y GONGORISMO

Se conoce con este nombre (gongorismo), la escuela poética viciada de rebuscamiento en las palabras, y excesivamente culta en la manera de decir (en el estilo). *Góngora*, el iniciador de esta escuela viciada, se había propuesto ennoblecer la poesía, darle una distinción aristocrática, en una palabra, hacer de ella una alta expresión artística tal, que resultase, no el placer del vulgo, sino el placer de los espíritus superiores.

Pero llevado por este laudable deseo, fué más allá de lo que debía y exageró hasta resultar obscuro. Sobre todo se hizo más detestable el gongorismo en los escritos de los imitadores de ese gran poeta cordobés.

En cambio, el conceptismo consiste en hacer combinaciones ingeniosas de palabras, o sea, verdaderos juegos de ideas con los juegos de palabras. Por ejemplo, "muero porque no muero".

Los poetas de esta escuela no se proponían, como los gongoristas o culteranos, deslumbrar con la nobleza de *los términos*, ni con la erudición del lenguaje, sino que pretendían hacerse admirar hallando combinaciones raras, algunas veces realmente felices, pero la mayor parte de las veces ridículas.

Al principio fueron dos escuelas distintas; el gongorismo era español; el conceptismo, de origen italiano; pero poco a poco el mal gusto fué dominando, hasta que gongoristas y conceptistas se confundieron, provocando la decadencia de la literatura.



# TEATRO DE MORATIN

Leandro Fernández de Moratín tiene el mérito de haber sacado de su postración al teatro español, a fines del siglo XVIII.

Es cierto que no le devolvió los esplendores del siglo anterior; pero con un talento notable supo, en sus comedias, entronizar de nuevo el buen gusto, que había sido desterrado por los poetastros, por los malos traductores, y hasta por los plagiarios de las obras francesas.

Es, por lo tanto, digno del nombre que sus admiradores le dieron: "restaurador del teatro español"

## I

## MORATIN Y MOLIERE

Se le llamó también con el dictado de "Molière español". Esta segunda designación es de una gran importancia. Con ella se quiere decir que abandonó la escuela genuinamente nacional y originalísima de los grandes escritores teatrales del siglo XVII, para imitar a ese ilustre comediógrafo francés.

En efecto: Moratín introdujo en España la comedia

satírica de costumbres, en la que había sobresalido su maestro. No hizo, pues, ni por asomo, comedias de capa y espada, dramas ni tragedias, como lo habían hecho todos los grandes poetas de España, desde Lope de Vega hasta Moreto.

La época de Moratín es una época burguesa o prosaica; esa época que precedió al romanticismo, o sea, a la literatura idealista, sentimental y lírica. Por eso él no vió, no observó, no estudió ni reprodujo artísticamente más que defectos y vicios de la prosaica burguesía de su época. Ni el pasado, tan lleno de episodios y leyendas, se reveló a la mente del poeta, ni este poeta tenía imaginación para interpretarlo. Lo vió todo pequeño y reducido, tan reducido que parecía no tener más que una preocupación al idear argumentos de comedias: la preocupación de los casamientos desiguales. De ahí que cuando trata un tema de mayor amplitud o de otro orden, como es el de "La Comedia Nueva", adquiere un interés especial ante la crítica y los lectores. Más todavía: se aleja tanto de los grandes poetas teatrales del siglo XVII, que aparece terriblemente encerrado en la rigidez de las unidades: la de tiempo y la de lugar.

## II

*Molière escribió sus mejores comedias en prosa.* Moratín hizo otro tanto. Pero, el teatro de Molière es muy numeroso; el de Moratín se reduce a cinco obras originales: "El viejo y la niña", "La Mojigata", "El Barón", "El Sí de las Niñas", "La Comedia Nueva", dos arreglos y una traducción. Molière llevó una existencia agitada y fatigosa. Era autor, actor, director y empresario teatral. Moratín, en cambio, sólo era autor.

Molière hace resonar su látigo sobre algunos vicios humanos y defectos de la sociedad francesa: la avaricia, la hipocresía, la pedantería, la vanidad femenina, la manía de ilustración y las aprehensiones de enfermedades. Moratín resulta poco menos que unilateral. Moliére es ágil, chistoso, irónico, muy jocoso y chispeante. Su imitador es pensativo, grave, a veces humorístico, casi siempre malhumorado. El diálogo de Molière es rápido; el de Moratín es lento. Molière es brillante, algo difuso. Moratín es parco, severo, sentencioso.

Molière se ríe de los vicios, sobre todo de las personas inofensivas, como lo eran en su tiempo las gentes del pueblo y de la clase media, y con sus burlas trata de captarse las simpatías de los nobles, los realmente viciosos; pero ¡ay! los realmente temibles. A ellos les economiza disgustos y les prodiga comicidades a expensas ajenas. Moratín se enoja, vigoriza la sátira, llega hasta la mordacidad.

Molière combina de tal modo el cuadro, que la comicidad se apodera del espectador directamente. Moratín, no obstante su habilidad en combinar los elementos de una situación, no sabe olvidar su carácter de moralista e introduce su propio comentario. El francés da a sus tipos y caracteres un interés humano universal. El español es demasiado español. Limita las modalidades de sus personajes de tal modo al ambiente tradicionalista y estancado de Madrid, que éstos, perdiendo su españolismo en una traducción, habrían perdido una gran parte de su valor.

En un punto coinciden ambos: su sátira se descarga contra los burgueses. En Molière fluye gárrula y centelleante, unas veces como farsa pura, con todo el gracejo de la frivolidad; otras, como farsa compuesta, con la intención grave de la comedia de costumbres. Mo-

ratín, por lo contrario, dado su temperamento, dado su tenaz espíritu de lucha contra los malos comediógrafos de su tiempo, dado su afrancesamiento moral y dado el ambiente español, sólo vierte la frivolidad en pequeñas dosis, como puede verse en "El viejo y la niña". Por eso los dos distan del gran teatro español del siglo XVII mucho más que por su obediencia a las famosas unidades, por su fondo mismo, es decir, por la categoría de los personajes, pasiones y finalidad de la obra. Molière gana al público para la frivolidad, según una frase de Azorín; Moratín se presenta ante la conciencia de sus espectadores y no trata de captarla por el contagio de la risa. En Madrid no había, a fines del siglo XVIII y a principios del XIX, una nobleza cortesana como la de Versalles bajo el reinado de Luis XIV, de mayores deformidades morales que la clase media, pero dispuesta a mofarse de esta clase media, que impuso término a todas las burlas en 1793, haciendo en la guillotina su espantosa hecatombe de la burlona nobleza que tanto gozara con el teatro de Molière. Burgueses son los defectos, burgueses son los tipos, burguesas son las moralizaciones del teatro moratiniano. Y como el espectador comprensivo debe ver en el escenario su propia disección, nos encontramos al mismo tiempo, con un comediógrafo grave y un espectador dolorido ante la lección severa y hasta cauterizante que recibe.

---



## UNIDADES DE TIEMPO Y DE LUGAR

En las obras teatrales, los antiguos establecieron una ley llamada de las unidades. Estas son: la de tiempo y la de lugar. La primera consiste en que la acción desarrollada en la obra teatral no exceda en el escenario del breve término de horas de una acción real. Debe, por consiguiente, disponerse la trama y el desenlace de manera que no deban interponerse plazos de tiempo entre la acción de un acto y la de otro, como sucede en el teatro romántico.

Observando las unidades de tiempo, el autor presenta a sus personajes en una sola época; más aún, en un solo momento de su vida.

La unidad de lugar consiste en que los acontecimientos presentados en escena, se desenvuelvan en un mismo sitio. Pueden ser partes distintas de una misma ciudad o de un mismo palacio; pero en la unidad absoluta de lugar no se hace cambio de decoración. Los personajes accionan toda la obra en la misma escena.

El teatro español del siglo XVII no tuvo en cuenta para nada esta ley de las unidades. Así vemos los cambios de escenario que tiene "El Alcalde de Zalamea", y eso que esta obra es de las menos variadas. En la

"Estrella de Sevilla", el escenario cambia de la casa de Estrella a la corte del rey Don Sancho.

*Es cierto* que la unidad de tiempo y de lugar, a primera vista contribuyen a mantener la ilusión de los espectadores; pero, en cambio, dificulta considerablemente la ejecución de la obra artística.

*En* la realidad, los hechos llevados por el poeta a la escena, suelen ser suficientemente complejos como para no efectuarse en un solo sitio, ni en pocas horas.

Por eso Víctor Hugo, y con él todos los autores de la revolución literaria de la primera mitad del siglo XIX, llamada romanticismo, desprecian las unidades.

---



# MANUEL JOSÉ QUINTANA

He aquí un autor discutido. Cierto que el advenimiento de las escuelas literarias que revolucionaron sucesivamente las letras españolas, desde el segundo tercio del siglo XIX, ha venido relegando a las lejanías de lo pretérito los apasionamientos filosóficos y estéticos que mantuvieron palpitantes las controversias sobre Quintana, hasta los comienzos de este siglo.

Pero sin dejarnos transportar por los admiradores que le proclamaron "el sumo lírico", ni descender a las negaciones de los que le conceden como único mérito la pomposidad declamatoria, creo que Manuel José de Quintana es uno de los grandes líricos españoles, y el más notable del período de transición del clasicismo al romanticismo, o sea, el que comprende las postrimerías del siglo XVIII y el primer decenio del XIX.

## I

El siglo XVIII tocaba a su término. España, madre excelsa de la pléyade tan numerosa como excepcional de ingenios que formaron sus tesoros literarios en los siglos XVI y XVII, había perdido al mismo tiempo

"su cetro de oro y su blasón divino".

Había dejado de ser la potencia respetable y respetada en lo político; había descendido a vivir a expensas de la mesa ajena en lo intelectual.

Sin talentos vigorosos capaces de mantener sus prestigios anteriores, habíase "afrancesado" de tal modo, que ese siglo fué para ella una verdadera noche de esclavitud. Imperaba la afición a lo que un autor llamó "el ridículo filosofismo con que caracterizara sus obras la última raza de escritores franceses."

La razón, analizadora y prosaica, ahoga la sensibilidad. Mal podía reemplazarla el sentimentalismo amanerado y convencional de los filósofos y filosofastros de allende los Pirineos. A su contacto había muerto la poesía lírica. Ni pudo ser esta la única extinción. Igual suerte cupo a los otros géneros que se enriquecen al impulso creador de la fantasía y del sentimiento.

No había novelistas. No florecían ingenios teatrales. Audaces escritorzuelos, tan faltos de temperamento artístico como ignorantes, infestaban a España con malas obras francesas y, sobre todo, con detestables traducciones. Estragaban el gusto, al mismo tiempo que corrompían el habla de sus ilustres antepasados.

Y, sin embargo, en 1713 el nieto de Luis XIV, Felipe V, instalado en el trono de España, a pesar de la guerra de sucesión, había fundado la Real Academia Española, a semejanza de la francesa. Se comprobó entonces en España, como se comprobara ya en Florencia con la Academia de la Crusca, que las instituciones de esta índole no crean el ingenio. Mucho hacen cuando lo reconocen y lo consagran.

Esta ley no podía dejar de cumplirse en España. Por eso contrista el ánimo de los que amamos de veras la literatura española del siglo de oro, por su médula nacional, por la gallardía de los autores que su

pieron crear originalmente, por la áurea pureza y flúida abundancia del idioma, cuando vemos el cuadro de su decaimiento y servidumbre en el siglo XVIII.

A falta de artistas de inspiración nacional, aparecen (el fenómeno se repite en todas las decadencias), los preceptistas y los críticos. Tales fueron, por no citar más que los sobresalientes: Gregorio Mayans y Síscar, Antonio Capmani, Ignacio de Luzán, el apologista de Lope y demoledor del gongorismo; Juan Pablo Forner, poeta didáctico de "El buen gusto".

Norma fundamental (o funesta) sustentada por ellos como fieles discípulos del doctrinario Boileau era: "Seguid la razón; que nuestros escritos reciban siempre y solamente de ella su brillo y su mérito." Ahora bien: "LA RAZÓN proclamada por esos preceptistas, era la disciplinada sujeción a los cánones derivados de los clásicos antiguos y de los poetas franceses del Gran Siglo, imitadores de aquéllos."

La poesía, falta de espontaneidad y encerrada en la férrea armadura del preceptismo clásico francés, degeneró en prosaica. Versificar era una labor mecánica, monótona y pedestre, a que dedicaban su tiempo, a manera de simple desahogo, los que sabían expresarse correctamente.

No me permite la índole de este trabajo mayor extensión sobre el particular. Básteme decir que en tan lamentable postración languideció la literatura española hasta finalizar el siglo. No es que el "afrancesamiento y el prosaísmo" desapareciesen entonces, sino que un núcleo de poetas y de prosistas, no desprovistos de talento, aspiran a una renovación. Huelga decir que esta renovación fué clasicista. Formaron el núcleo predicho José de Cadalso, Nicolás Fernández de Moratín, Menéndez Valdés, Nicasio Alvarez Cienfuegos y otros.

Todos ellos siguieron en la lírica la innovación clasicista, preconizada por Luzán, pero simpatizando unos con la escuela sevillana y otros con la salmantina. De esta última salieron para conquistar la más alta nombradía Juan Nicasio Gallego y Manuel José Quintana.

## II

Quintana, surgido en el ambiente recién descrito, llevará, pues, a su producción literaria, una doble *influencia*: la de su educación filosófica y la de su educación artística. Había nutrido su espíritu en las obras de los enciclopedistas y filósofos franceses que, como Voltaire, Montesquieu y Rousseau, después de encender en Francia el espíritu revolucionario, difundieron en España, respectivamente, con su sátira, con su dialéctica y con su sentimentalismo, los principios liberales y antirreligiosos.

Bajo el imperio de esta filosofía, Quintana se enardece en ideales de libertad y de progreso. Sueña en las conquistas de la felicidad humana, mediante las ciencias y la filantropía, a cuyo contacto desaparecerán de la tierra la superstición y el *fanatismo*.

*La libertad*, que en *Francia* constituyó el primer postulado de la gran Revolución, derribando al mismo tiempo el trono y el altar, estremece al joven poeta, profunda, afiebradamente. En París le hubiera transformado, según acaeciera allá con otros españoles, en un fogoso revolucionario de club.

En su patria, tan católica y tradicionalista, el poeta, librepensador, siente comprimidos en su propio cerebro, los dogmas políticos y sociales ultrapirenaicos que lo exaltan. No hay tribuna ni club; no hierven en Madrid *las masas populares*. De Cádiz a Bilbao, España

soporta silenciosamente el envilecido y caduco trono de Carlos IV.

El contraste entre las visiones interiores del poeta y las realidades que le envuelven, lo exasperan. No podía ser de otro modo, dado el temple rígidamente espartano de su carácter apasionado por el bien y por la verdad, enemigo de transacciones y eclecticismos, tan inquebrantablemente firme en sus convicciones filosóficas, como había de serlo en la forma de sus líricas.

Sometido a tal prueba, pudo el poeta filósofo inspirarse en las jornadas de la Revolución Francesa, entre cuyos resplandores de incendio cayeron, con la aureola de mártires de la libertad, tantas cabezas juveniles. No fué así; Quintana era, en primer término, español. Por eso su pensamiento tan enamorado de la libertad como el de los más ardientes girondinos, se vuelve hacia el pasado en busca de jornadas españolas, y canta a Juan de Padilla, el vencido de Toledo, el infortunado caudillo de las revoluciones de las comunidades castellanas en 1521. El único

"que osó arrostrar con generoso pecho
al huracán deshecho
del despotismo."

Es el primer grito que brota de su garganta y quisiera para sus vibraciones, el poder de los ecos que encendieron de repente la llama de la gloria en la antigua Grecia, y que convertían

"a los tímidos ciervos en leones."

Quiere hacer llegar a todos los ámbitos de España, de uno al otro mar, sus acentos, cantando "el honor, la constancia y la libertad".

Busca la patria en torno de sí, y descubre tan sólo un simulacro "pálido, triste",

"de negro luto y de pavor cubierto,
que llora lágrimas de sangre
y rompe los aires con lúgubre alarido."

Vanamente discurre el poeta por la historia, en busca de honor y libertad, porque el destino de España fué:

"*dar nacimiento* un día a un odioso tropel
de hombres feroces, colosos para el mal,
a quienes la vil posteridad glorifica."

Pero he aquí que surge en su memoria "una sombra sublime", una sola, la única que con sus virtudes podría volver el valor a los hispanos, la única que podría sacudir su "torpe letargo".

Describe luego Quintana, el cuadro de la lucha entre "haces que combatir nunca debieron", pues las vinculaba un hábito, una tierra, una ley, una religión y un habla comunes.

Padilla sucumbe, arrastrando en su mísera caída, la libertad. Pero su espíritu vive y gira en torno de los *españoles, incitándolos* a la rebelión contra la tiranía, y la "exicial superstición" de los que esclavizan, convirtiéndolos en "risa y baldón del universo".

El poeta, por los labios de Padilla, en su última estrofa, hace ostensible referencia a la Revolución Francesa, *diciendo* a sus conciudadanos:

"¿No miráis cual brama,
con cual furor se inflama,

la tierra en torno a sacudir del cuello,
la servidumbre?''

Y arrebatado por la visión ultrapireinaica, el poeta le grita a España sus ansias de que

''corra en sangre a sepultar su afrenta'',

bajo el impulso vengador de Padilla, el héroe que antaño fué el primero en abrir el camino de la virtud, patria y valor, y que debe ser hoy quien les devuelva la libertad y la gloria.

Así fulminaba Quintana a Carlos V, el soberano que hizo decapitar a Padilla y su siglo: a Carlos IV y la ignominia de su propia época.

Considero que si en vez de una oda hubiese escrito una proclama, y en vez de ser español el autor, hubiera sido un convencional francés, difícilmente sería más revolucionario el fondo, ni más ronca la maldición contra aquella España, en cuyo seno, según lo dice en su oda ''A Gaspar de Jovellanos'', ''veinte siglos de error, habían fundado el imperio del mal''.

Un año más tarde (1798), cantó ''Al mar''. Este es el título, pero no es al mar, a quien apostrofa épicamente Quintana, el protagonista, sino la vencedora osadía humana, que trueca en ''nadantes alcázares el cedro y el pino de las montañas'' y domina la inmensidad. Evoca a los grandes descubridores, para cuyas generosas frentes pide coronas de rosas y de laurel inmortal, y termina imprecando la vil codicia y el odio fatal que enrojecieron los mares.

Con acento de profeta bíblico, pide al mar, que en ciego torbellino, por él, las soberbias naves guerreras

''todas a un tiempo devoradas sean'',

Pudo sorprender a los lectores de su tiempo, que en toda esta composición no hubiese ni una vibración de sensibilidad o de amor a la naturaleza.

A esta oda siguió la tercera de las llamadas humanitarias: "A la invención de la imprenta" (1800). Aspira Quintana a la majestuosa elevación pindárica, por su pensamiento filosófico, por la contextura épica, por el ímpetu de sus apóstrofes. Y consigue este objeto de tal modo, que no obstante la vulgaridad de las ideas que constituyen para los lectores modernos el fondo de esta composición, se la considera de las mejores.

"La estúpida ignorancia y tiranía; el monstruo inmundo y feo que osó fundar su abominable solio" en Roma; "la atroz cadena que forjó en su furor la tiranía"; la razón elevada sobre "la estúpida violencia de la fuerza", son el haz de frases entonces novedosas y atrevidas, en el ambiente español, frases revolucionarias que, como lava candente, brotan de la inspiración juvenil y sincera del poeta, amamantado a los pechos de la filosofía francesa.

Si la revolución hubiese estallado entonces en España, habría tenido en Quintana su primer cantor. Pero ocho años más tarde (1808), las armas francesas, forjadas en la fragua de esa misma revolución, trasponen los Pirineos. "La vieja y frailuna España", se vió, mal de su grado, arrastrada a una sangrienta lucha de resistencia "contra las ideas y los hombres, que Quintana adoraba y ponía sobre las estrellas".

¿Qué haría, pues, en este decisivo momento histórico? El lírico humanitario, el poeta filósofo, que había sido el eco de las ilusiones y del sentimentalismo y hasta de los rencores y fobias de los enciclopedistas y volterianos del siglo XVIII, para gloria de su nombre y de su raza se transforma en el Tirteo español.

Pudo conservarse al margen de la guerra. Goethe lo había hecho en circunstancia aún más comprometedora. Pudo también, como otros esclarecidos poetas y ciudadanos, esperar propicia coyuntura para afrancesarse. Pudo... Nadie que conociera entonces, ni menos aún nadie que conozca hoy, siquiera sea someramente, el carácter honrado y la mentalidad sincera de Quintana a través de su biografía, admite esas posibilidades. En su carácter y en su mentalidad está precisamente la grandeza moral del eminente patriota. Por eso estalla su alma, toda su alma, en los cantos más altamente fogosos y robustos de la poesía castellana, sin excluir las celebradas canciones del pindárico Herrera.

En abril de 1808 escribió "A España después de la Revolución de Marzo", y tres meses más tarde produce "Al armamento de las provincias españolas contra los franceses". A éstas deben agregarse, por su misma inspiración poética, "A Guzmán el Bueno" y "A Trafalgar". En sus ardientes arrebatos transforma en metal de candente patriotismo sus estrofas contra

"esos atroces vándalos del Sena."

No fué el primero en los campos de batalla; pero sí, aparece como el más alto pregón del grito nacional: "¡Fuera, tiranos!", aquel sublime grito que fué en toda la península y es en la historia todavía

"eco de vida, manantial de gloria."

Recuerda entonces el poeta, con estremecido orgullo, "el manto, la diadema, la augusta majestad" que adornaron a España. Cierto es que en el contexto de este canto de épica entonación, acá y acullá inserta el au-

tor ornatos de erudita e inoportuna mitología e historia griega. Son los resabios de la escuela clásica, más que española francesa, seguida por el poeta.

Pero, por encima de Salamina y Platea, del Olimpo, de Marte y de Júpiter, predomina en las estrofas, la inspiración directa, genuinamente española, con la que habría seguramente obtenido al mismo tiempo, mayores efectos de belleza literaria y mayores efectos de emoción en el ánimo del pueblo, sin necesidad de aderezos ni artificios clásicos.

Culmina el arrebato lírico de Quintana en sus estrofas "A España después de la Revolución de Marzo". En ella se engrandece el patriota y adquiere el poeta su mejor título a la fama. Con la visión sintética, propia de la lírica, evoca el poeta la magnitud política y moral de la España a quien

"reina del mundo proclamó el destino".

Y la contrapone a la de su tiempo, "hundida en el seno del oprobio". Sobre ella lanza sus guerreros "el tirano del mundo". España se estremece.

"Rompió el volcán que en su interior ardía."

Por fin, los labios del poeta pueden dar al viento el nombre augusto de la patria, pero no en el arpa de oro. Necesita la lira de Tirteo.

"En la alta cumbre
del riscoso y pinífero Fuenfría,
allí volaré yo, allí cantando
con voz que atruene en rededor la sierra,
lanzaré por los campos castellanos,
los ecos de la gloria y de la guerra."

Surgen en la visión épica de este canto, las sombras augustas del tercer Fernando, de Gonzalo, del Cid, para enardecer a sus hijos, raza de héroes, que deben jurar:

"¡Antes la muerte,
que consentir jamás ningún tirano!"

El tono épico se vigoriza más aún en la última estrofa. El vate trueca la lira por las armas; maldice a los cobardes y no teme la muerte, pues le permitirá reunirse con los héroes patrios, que fueron, para anunciarles que España:

"vuelve a dar a la tierra amedrentada
su cetro de oro y su blasón divino."

Es lástima que en el momento histórico de tan solemne realidad, en que cada estrofa y cada palabra debían penetrar derechamente en el alma de las masas populares, para inspirarlas a la victoria o al martirio, Quintana haya malogrado en parte ese fin, con algunos trasnochados recuerdos clásicos.

En una sentida exclamación, genuinamente española y cristiana, acaba de decir el poeta, refiriéndose a España:

"¡Qué de plagas, oh Dios!"

del mismo modo que exclamara en la poesía anteriormente comentada:

"Despierta, ¡ay, Dios!"

*¡Oh Dios!...* ¡Ay Dios!... ¡Qué grandeza y elevación de sentimiento en estos arrebatos interjectivos!

Aquí el poeta es de su tiempo, de su país y... de su credo, porque es espontáneo.

Pero pocos versos más abajo, quiebra nuestra emoción y nos desilusiona hablándonos del Templo de Jano y de la trompa de Marte, y de los dioses tutelares, quisicosas contraproducentes para el pueblo, que no las entiende y para los eruditos que las encuentran risibles y ñoñas y traídas de los cabellos.

El poeta italiano Leopardi, en su célebre canto "A Italia", escrito en 1818, con una entonación y varios pasajes que nos recuerdan la oda "A España", de Quintana, tiene el buen gusto de olvidar la mitología, no obstante su enfervorizada evocación de los

"vetustos y amados y benditos tiempos antiguos."

El también, temiendo que nadie defienda a su patria, prorrumpe:

"¡Las armas, dadme las armas, yo solo combatiré, su-
[cumbiré yo solo!.
¡Concédeme, ¡oh Dios!, que sea fuego a los itálicos
[pechos, mi sangre!"

Es que en tales circunstancias, el poeta es hijo del pueblo, por su sangre, por sus sentimientos, y no esclavo de escuela alguna que deforme su espíritu, convirtiéndolo en un ser anacrónico.

Es el mal de las escuelas. La escuela clásica restó grandes méritos al lírico Quintana. Se los restó, primero, en el conjunto de composiciones académicas, como "A Célida", "A Fileno", "A una negrita", etc., donde rivalizan la trivialidad de los asuntos con la amanerada languidez de la forma. Pero sobre todo se los

restó en las composiciones de tono épico, donde debió triunfar sin menoscabo la gallardía excepcional del Tirteo español. La misma fidelidad que guardó al clasicismo francés, dado el temple de su carácter "todo de una pieza", la guardó a sus convicciones filosóficas y político-sociales. Y de tal manera, que llegó hasta el sacrificio.

A su liberalismo arraigado e inflexible sacrificó su bienestar personal. A sus convicciones filosóficas y a sus principios literarios, sacrificó el privilegio augusto del canto, pues se condenó al silencio en lo mejor de su vida (1830).

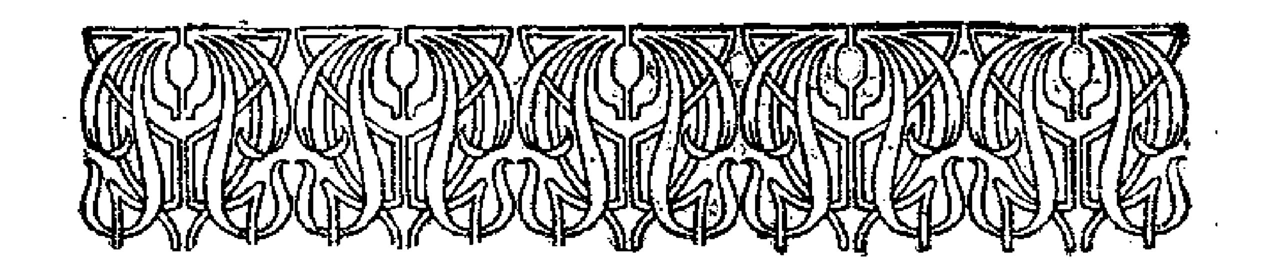
Se le inculpa de "prosaísmo". Y queriendo vigorizar este cargo, se le recrimina el recurso de haber esbozado en prosa las ideas fundamentales de sus grandes composiciones líricas, para someterlas después al modelado de la métrica y a una paciente labor de cincel. La varonil contextura de aquéllas fué tildada de oratoria, y la fogosidad que enrojece épicamente sus evocaciones y apóstrofes, de retórica artificiosa, sin considerar que esta alma grande de poeta lírico, no exhalaba melodías para deleite de algunos estetas solitarios, sino que se desató en cantos heroicos para todo su pueblo, en todos los ámbitos de su patria.

Bella, indudablemente, es la idealización del poeta que, investido súbitamente por divinos transportes, afiebrado casi hasta una sublime inconsciencia, trasunta en su obra el misterio de sus visiones, el esplendor de su verbo, la armonía que subyuga. Quintana no es demiurgo. No ilusiona a sus lectores con los signos de un iluminado. Encauza en formas estudiadas la pasión que caldea su ánimo; estudia los elementos de fondo; medita su plan y escribe. Vuelve sobre lo escrito con la excitación del poeta que ansía despertar emociones;

pero también con la serenidad del artífice que pule, y que, excediéndose, deja entrever su labor hasta dar en lo artificioso.

Según lo que expuse en el bosquejo preliminar de esta crítica, hay sobrado motivo para aplicar a España, lo que de Francia dice Menéndez y Pelayo: "Bajo el concepto poético, el siglo XVIII es un inmenso erial." Pero, de ese erial, apenas interrumpido en sus confines con el siglo XIX, por el florecimiento de Alvarez Cienfuegos y Meléndez Valdez, los dos maestros de Quintana, surge este poeta, que es poeta de verdad, hasta obligarnos a la comparación con Luis, el salmantino y Herrera, el sevillano.

---



# MARIANO JOSÉ DE LARRA

PRELIMINAR—EL HOMBRE—SU OBRA—EL PESIMISMO DE LARRA

> «Si nos fuera lícito adjudicarnos el título de escritores satíricos, confesaríamos ingenuamente que sólo en momentos de tristeza nos es dado aspirar a divertir a los demás».
>
> *Mariano J. de Larra.*

Pocos años faltan para que el mundo de habla española solemnice el primer centenario de la muerte de Larra (13 de febrero de 1837), el escritor cuyas obras tienen por excelencia el prestigio de una perenne y viva actualidad.

Cinco años tan sólo de producción, entre los veintitrés y los veintiocho, bastaron, sin embargo, para que su nombre quedara consagrado en el núcleo de los inmortales, y, sobre todo, para que su obra de costumbrista y de crítico literario, nos trasmitiera las vibraciones de su pensamiento y de su corazón privilegiados, de una manera tan raramente sugestiva y aleccionadora, que nos parece un escritor de nuestros propios tiempos.

Tiene, en efecto, modalidades de criterio literario, inquietudes de espíritu, afanes y aspiraciones de pro-

greso, que en gran parte sentimos nosotros, al mismo tiempo que nos atrae y cautiva su manera de decir, tan en consonancia con la nuestra, como distinta de la que, aun gustándonos, nos resulta más o menos extraña en los demás autores españoles de aquella época y hasta de nuestros días.

En tanto que éstos, de Mesonero Romanos a Ricardo León, españolizan, dándonos, juntamente con el sabor de su "tierruca", un especial saborcillo idiomático, rancio o académicamente puro, Larra es muy antiguo y muy moderno; acendradamente español, pero sin vetustos exclusivismos, castizo en el decir, pero tan espontáneo, tan claro, tan ágil, tan enemigo de todo artificio preceptuado, que desde el primer momento nuestra simpatía se adhiere, diciendo: "Este es el autor que me agrada."

## I

## EL HOMBRE

De pocos autores pudo decirse con más verdad que de Larra: "Importa conocer el autor, para comprender más *acabadamente la obra.*" Se desprende, en efecto, de las "circunstancias" un determinismo que, sin convertir en simple juguete al ser humano, según la expresión del propio Larra, en su artículo sobre este tema, ejerce, sin embargo, un indudable poder.

En 1812, a los tres años de edad, fué llevado a Francia. Allí estuvo cinco años. Este lustro no comprende toda su vida infantil. Pero bastó para que un espíritu tan comprensivo y observador como el suyo, retuviera como un fermento enérgico, para lo restante de su breve existencia, la visión de un mundo, tanto

más obsesionante, cuanto más habría de idealizarlo desde su regreso a España, en 1817.

A la educación francesa siguió entonces la enseñanza española, no sin violencia, para aquel niño precoz, de nueve años, que sólo sabía hablar francés. ¡Raro caso! En ese niño de nueve años, afanosamente dedicado al estudio de la lengua patria, ¿quién sospecharía entonces al incomparable ironista, que con tanto donaire y autoridad se burlaría de los galiparlantes?

Terminado su primer curso de filosofía en Valladolid, interrumpió súbitamente los estudios, por causas todavía ignoradas, pero tales, que transformaron profundamente su carácter. El que había sido niño jovial, confiado y expansivo, se volvió un adolescente triste, receloso y callado.

Aceptó un puesto, pero mal avenido con el rutinario expediente oficinesco, lo renunció. Después de dos años de perplejidades, comprendiendo su verdadera vocación, comenzó a dedicarse por entero a las letras. Casado ya, a los 20 años, y con los apremios económicos de su recién formado hogar, publica sus primeras producciones entre 1830 y 1832. De ellas poco provecho ni gloria obtuvo Larra, aunque en el "Duende satírico", despuntara ya el ingenio humorístico, tan admirado en "Fígaro".

Su verdadera entrada en el mundo literario la efectuó en agosto de 1832, con la primera publicación de su "Pobrecito hablador". Puede afirmarse que esta plena revelación del escritor satírico, inmortalizado desde entonces bajo el nombre de "Bachiller Don Juan Pérez de Murguía", no se hubiera producido sin el advenimiento del régimen liberal, otorgado a España por la reina María Cristina, como una inevitable reacción contra la restricción de las libertades, y en

primer término la de la imprenta, que fuera tan rigurosamente sufrida bajo el reinado de Fernando VII.

Al estudiar las obras de Larra, evocaremos este momento histórico de su vida de escritor. No debieron ser tan amplias las libertades otorgadas al pueblo por el nuevo régimen, cuando a pesar de las atenuaciones con que moderó su humorismo y evitó las censuras políticas, se vió Larra obligado a suspender su periódico, en el número 14 (marzo de 1833).

Inútilmente había escrito para su propio descargo, a fin de evitar suspicacias gubernativas: "No tratamos de inculpar en modo alguno, por los cuadros que vamos a describir, al justo gobierno que tenemos; no hay nación tan bien gobernada donde no tengan entrada más o menos abusos." Inútilmente también había declarado que "sólo hacía pinturas de costumbres, no retratos"; que nunca se puede desagradar a la autoridad "levantando la voz contra el vicio y el desorden, y mucho menos si se hacen las críticas generales, embozadas con la chanza y la ironía."

No había pasado aún la época del absolutismo, y Larra, con no menos clarividencia de los males de su época que Francisco de Quevedo, de los vicios y lacras de la propia, hubo de sufrir el amordazamiento de la censura. Por este motivo se vió obligado a no publicar sino artículos de crítica literaria y teatral, y algunos de costumbres.

Estallando, a la muerte de Fernando VII, la guerra carlista, que convulsionó a España durante ocho años, Larra, liberal por educación y por convicciones, comenzó la serie de sus artículos de sátira política, los más originales por su estilo y los más sarcásticos por su apasionamiento.

¿Por qué se había embanderado Larra tan ardoro-

samente contra el carlismo? ¿Acaso temiera,—nos decimos, — que su visión de una España progresista se borrase como una niebla matinal, con el triunfo de los conservadores carlistas? Puede responderse afirmativamente, recordando que el liberalismo de Larra fué de raigambre volteriana. Pero pronto se marchitaron sus ilusiones. España, organismo atacado por un mal interno grave, venía agitándose dolorosamente, desde los comienzos del siglo, e inútilmente ensayaba reformas sobre reformas. Pasaba de una constitución a otra constitución, de una revuelta a otra revuelta, de un gabinete a otro gabinete. Había descendido de lo épico a lo ridículo. La confianza había huído con la buena fe burlada.

Larra, dotado de un raro discernimiento, de un sentido práctico digno, según Edgardo Quinet, de Sancho Panza, comprende que las revoluciones desarrolladas bajo su mirada, nunca podrían remediar a España, porque eran puramente políticas, es decir, externas, de móviles ambiciosos y egoístas, y, por lo tanto, inútiles, o, lo que es peor, contraproducentes.

Lo que el patriota sincero, el observador agudo, reconoce indispensable, es una revolución interna, "pedagógica", según la llama Miguel S. Oliver; una revolución que transformara las entrañas de la vieja sociedad española. Desde ese momento puede afirmarse que Larra deja de ser liberal español. En lo político se hace conservador; en sus aspiraciones ideológicas y en su propaganda, se ha vuelto el apóstol acre y tenaz del espíritu europeísta.

Necesito advertir que no empleo el nombre de "apóstol", figurada ni hiperbólicamente. Larra se sacrificó a esta causa. Podríamos decir que por ella murió. En esa lucha compromete toda su pujanza de escritor, to-

das las energías de su carácter, con una generosidad tan hermosa como temeraria. Empieza con artículos tan chispeantes y vehementes como "La planta nueva" o "El faccioso" y "La junta de Castel-o-Branco", y termina con otros tan vehementes a su vez y tan lúgubres, como el dedicado a la muerte del Conde de Campo Alange y "El día de difuntos de 1836".

Para realizar sin desmayos la misión que su propio temperamento, su excitado orgullo y las circunstancias le imponían, necesitaba ese acopio de fuerzas morales que sólo puede proporcionar al hombre la educación religiosa, y ese equilibrio de espíritu que se traduce en serenidad cuando no en alegría. Pero, en cuanto a lo primero, encontrábase Larra en la decepcionante situación de su sobrino, el protagonista del dramático artículo "El casarse pronto y mal".

Escribiendo a la madre momentos antes del suicidio, decíale: "Madre mía, dentro de media hora no existiré. Cuidad de mis hijos, y si queréis hacerlos verdaderamente despreocupados, empezad por instruirlos... Que aprendan en el ejemplo de su padre a respetar lo que es peligroso despreciar sin tener antes más sabiduría. Si no les podéis dar otra cosa mejor, no les quitéis una *religión consoladora.* Que aprendan a domar sus pasiones y a respetar a aquellos a quienes lo deben todo. Perdonadme mis faltas; harto castigado estoy con mi deshonra y mi crimen; harto cara pago mi falsa despreocupación. Perdonad las lágrimas que os hago derramar. Adiós, para siempre."

El excelso escritor, no sin motivo deploraba que le hubiesen quitado "la fuerza de una religión consoladora"; comprende "la absoluta aridez, el páramo inmenso de su alma, desnuda de toda ilusión, de todo rayo de luz, de toda esperanza". Por tal causa, su vivir

fué una desolación violenta, un incendio que proyectó un tinte lívido sobre sus escritos.

En cuanto a lo segundo, su misma gloria, tan rápida y brillantemente adquirida, y con ella las simpatías del mundo de sus lectores, han hecho que la trágica sorpresa de su muerte nos parezca cosa de ayer y no de hace un siglo.

Conociendo su obra y presumiendo por ella los altos destinos literarios a que lo elevaría su talento, sufrimos ante el hecho de que, según las propias frases de su "Delirio filosófico", hubiese echado mano de su corazón arrojándolo a los pies de una mujer, que fué arrojarlo a la desesperación y al suicidio.

Faltándole, pues, aquella fuerza moral permanente y enturbiándose su pensamiento, por la causa predicha, de orden privado, se comprenden los arrebatos de pesimismo que ensombrecen sus páginas, después de haber desordenado y ensombrecido definitivamente su espíritu, hasta entregarlo a la muerte, en plena juventud, en 13 de febrero de 1837.

## II

## SU OBRA

No me es posible estudiar la obra del novelista, pletórico de cultura histórica y de sentimientos románticos, que nos dejó en "El doncel de Don Enrique el Doliente", más que un éxito de inspiración, un esfuerzo. Debo igualmente prescindir del autor teatral, tan débil en las creaciones propias, como notable en sus juicios críticos de las ajenas.

La gloria de su nombre brotó de sus artículos de *costumbrista*, de *satírico* y de *crítico teatral*. Es tal el

mérito intrínseco de cada una de estas series, que bastarían por separado para proclamarle modelo, con los relieves de una de las figuras más representativas de la literatura española en el siglo XIX.

En la primera serie tienen preeminencia "El castellano viejo", "El duelo", "La diligencia", "Baile de máscaras", "Las casas nuevas", "Modos de vivir, que no dan de vivir".

¿Se ríe "Fígaro" al dejar deslizar su pluma retozona por las blancas cuartillas, para darnos en cada uno de esos cuadros, una visión de la España de entonces? El mismo nos responde rotundamente que no. Su gracejo es puramente verbal. El escritor satírico, sufre. Cada página es una reacción de su espíritu y una protesta de su pluma. Las reacciones íntimas de Larra, son aún más dolorosas que las de Quevedo, y su humorismo es más amargo en el fondo y en la expresión. Se demuestra siempre un "elegante", un temperamento fino y sensible. Léase a este respecto su estupenda sátira "¡Entre qué gente estamos!" Sabemos, además, que fué una mentalidad excepcionalmente culta y moderna. Podemos inferir de aquí el disgusto del hombre, los afanes del patriota y el desdén sarcástico del escritor satírico, ante las realidades de un mundo grosero, tosco, ignorante y viejo. Frecuentemente se empina sobre el desolado páramo de la meseta de Castilla el pensamiento de "Fígaro", como oprimido por el ahogo de los tipos, costumbres e instituciones que describe, y se vuelve hacia los Pirineos, para aspirar, nostálgico y rebelde, las auras de Francia. Y más allá de París, la capital del mundo, no desdeña el recuerdo de los mismos pueblos del Norte. Europa es activa, emprendedora, estudiosa, culta, porque el pueblo tiene, con la conciencia de su dignidad, el goce de sus libertades.

Cuando se inclina para contemplar nuevamente al pueblo español, recae en su pesadilla abrumadora y violenta. Fondas sucias, coches destartalados, diligencias abominables, jardines desiertos, oficinas indolentes, bailes inmorales, cómicos ignorantes, un pueblo entregado a fatalista resignación, una España invertebrada; he ahí los elementos de aquella pesadilla, por cierto, más honda que la de Quevedo, en sus "Sueños"

Conociendo este aspecto íntimo de Larra, debemos sorprendernos de la jovialidad con que supo revestir muchos de sus artículos; pero, sobre todo, debemos admirar la serenidad con que pinta muchos cuadros de la vida matritense, porque aquella vestidura jovial y esta serenidad de tonos, son las apariencias. Tras ellas se esconden las realidades que su afán quisiera aventar de España, para modernizarla. Por eso mismo, ¡qué distancia entre el costumbrista Mariano José Larra y Mesoneros Romanos, el autor de las entonces tan celebradas "Escenas matritenses"! No es mi propósito compararlos. Basta decir que Mesoneros es un hombre del pasado, allí donde Larra lo es del porvenir; que saborea el placer de fijar en las pinturas las mismas escenas que excitan el desdén de "Fígaro". Lo que es familiar, risueño, pintoresco, para Mesoneros Romanos, es extraño, deplorable, repulsivo, para el segundo. El tiempo dió la razón a "Fígaro". Aunque éste, tan prematuramente arrebatado al mundo, no haya visto el triunfo de su propaganda en la evolución de las costumbres españolas, dejó con sus artículos un fermento tan activo a la idiosincrasia de su país, que a despecho de la evolución literaria sobrepuesta al período romántico y a través de las mutaciones político-sociales de casi un siglo, sus artículos conservan indiscutible autoridad normativa, y una vida tan lozana, que nunca la

tuvieron las páginas de Mesoneros y que difícilmente pueden ofrecernos los escritos de hoy. Los escritos políticos, como en general versan sobre hechos y situaciones circunstanciales, cuyo conocimiento exigen un estudio especial de la época, no tienen hoy la popularidad que merecen.

Campea en ellos, a la par de una alta inspiración patriótica y de una honda intensidad de alma, un *humorismo cáustico e implacable*, una ironía mordaz y una fuerza cómica, no igualados en nuestro idioma.

Refiriéndose a "Fígaro", como articulista político, escribió Edgardo Quinet, en 1843: "Tanta sangre fría dentro de lo irónico, en medio de pasiones de tal manera desbordadas, eso es lo que no se ha visto hasta ahora en otra parte." Páginas donde se notan especialmente estas condiciones son las "Cartas de Fígaro a un bachiller, su corresponsal", "Buenas noches", "Dios nos asista", "Dos liberales", "Lo que es entenderse", "El siglo en blanco", "La alabanza" o "Que *me prohiban esto*".

Por separado, dada su amplitud de fondo, debo citar "Las palabras" y "Las circunstancias", "Lo que no *se puede decir*". El primero es una lección vigorosa y acre de filosofía moral, que nunca será suficientemente alabada, aunque en ella comenta los programas gubernativos, los manifiestos revolucionarios, las esperanzas de regeneración, tan pródigas en aquella época. El interés que entraña no tiene limitación en el tiempo ni en el espacio. Con justicia ha dicho el publicista catalán Miguel S. Oliver, que "desde lo actual y contingente se eleva muy pronto hasta las universales de las *abstracciones filosóficas* y cobra valor de eternidad, tanto que parece un jirón arrancado de la gran tragedia de Shakespeare, y podría empalmar y zurcirse con

cualquiera de los terribles monólogos del príncipe dinamarqués, sin dejar rastro de la soldadura." Así engrandece este crítico a "Fígaro", en el trozo que nos ocupa.

Este artículo nos produce turbación y encanto, desde los primeros párrafos. El concepto fulgurante, la hondura de la observación inesperada, el sarcasmo que repercute en el fondo, la frase incisiva y rápida, se aúnan y funden en la unidad de esta sátira, fulminada contra el instrumento más universal de la impostura: la hueca palabrería.

Cuanto más áspera es la lucha de los partidos políticos, cuanto más inmorales son los ambiciosos que especulan en ellos, tanto más se envilece la palabra hablada o escrita, con que se trata de embaucar la candidez de nuestro Juan Pueblo.

Oigamos a Larra: "Los animales, como no tienen el uso de la razón y de la palabra, no necesitan que les diga un orador cómo han de ser felices; no pueden engañar ni ser engañados; no creen ni son creídos."

"El hombre, por lo contrario; el hombre habla y escucha; el hombre cree, y no así como quiera, sino que cree todo. ¡Qué índole! El hombre cree en la mujer, cree en la opinión, cree en la felicidad... ¡Qué sé yo lo que cree el hombre! Hasta en la verdad cree. Dígale usted que tiene talento!—*¡Cierto!*, exclama en su interior. Dígale usted que es el primer ser del universo.—*¡Seguro!*, contesta. Dígale usted que le quiere. —*¡Gracias!*, responde de buena fe. ¿Quiere usted llevarle a la muerte? Trueque usted la palabra y dígale: *Te llevo a la gloria*: irá. ¿Quiere usted mandarle? Dígale usted sencillamente: *Yo debo mandarte.*—Es *indudable*, contestará."

## III

## EL PESIMISMO DE LARRA

Larra es pesimista. He aquí una palabra dotada de un no sé qué de encantador para la juventud, cuando aún no conoce lo detestable y funesto del sentimiento que expresa. El pesimismo propiamente dicho, no es la vaga melancolía de los que sueñan líricamente, de los que anhelan sin obtener la realidad de su anhelo, y que, creyéndose víctimas de un sino adverso, lloran o maldicen, invocan la muerte o se fingen rebeldes.

Ese estado ante los que razonan es ridículo, pero felizmente transitorio. ¡Como que es superficial! Por lo contrario, el pesimismo es hondo en sus raíces, y si hemos de juzgarlo en sus efectos, es también incurable. Las causas no pueden estar completamente desvinculadas del medio ambiente; pero son predominantemente *internas: el escepticismo,* el poder de observación, la fiebre del análisis, el talento crítico, el culto excesivo del yo, la sed de bienestar.

La biografía y la obra de Larra parecen concordar en el diagnóstico de estas condiciones íntimas del gran escritor.

Larra escéptico, en un ambiente saturado de tradicionalismo religioso, con el cual estaba en pugna su espíritu volteriano, aunque nunca haya hecho alarde de irreligión, y, antes bien, la haya reconocido como una luz consoladora en momentos supremos de la vida, tiene una sensibilidad exquisita y terrible, por la que reacciona indiscutiblemente a cada observación y se excita y acongoja a cada análisis.

¿Nos parece que ríe y chancea? Ver los defectos y sor-

prender las deformidades, es un triste privilegio. Así lo siente él, y de tal modo, que aún en los artículos de su primera época, de las risas y de las chanzas no tiene más que la forma y el procedimiento.

El culto de su propio yo no podía dejar de vigorizarse cada día más en Larra, ahogado como se encontraba, en un ambiente de rutina, de apatía y de ignorancia.

Entre el mundo de sus aspiraciones progresistas y aquel estancamiento; entre su temperamento pletórico de inquietudes románticas y la depresión de su pueblo abatido, el contraste no podía ser mayor.

De ahí nacía al mismo tiempo la idea creciente de su propia superioridad, que sus contemporáneos creían orgullo, y la convicción, también creciente, de que la España por él satirizada no tendría enmienda. Fruto de tales elementos fué su pesimismo.

Pero éste se encuentra latente bajo las travesuras y cascabeleos de frases y ocurrencias en los primeros años de su vida periodística. Se exterioriza luego, cuando las preocupaciones políticas lo exasperan, y adquiere tintes tétricos bajo la perturbación pasional que epilogó su vida.

Las causas citadas, no sólo lo llevan al pesimismo en sus ideas y sentimientos, sino que perjudicaron el tono de sus escritos y de su estilo. Rebosantes de pesimismo son muchas apreciaciones vertidas en la crítica de las "Horas de invierno", en el análisis del "Felipe II", en el juicio sobre "El pilluelo de París", en el "Delirio filosófico", etc. Final de sus escritos fué el ya citado "Día de difuntos de 1836", donde su amargura es una desesperación. Nótese el tono progresivo, pesimista, de estos trozos: "Murió no sé a qué propósito mi cuñado, y Augusto regresó a España con mi hermana,

toda aturdida de ver lo brutos que estamos por acá, todavía, los que no hemos con ella tenido la *dicha* de emigrar."

La expresión subrayada en el párrafo que precede, en vez de "*gracia*", vierte desdén rencoroso. Dice en otra página, entregado a ideas de pesimismo universal: "La vida es un amasijo de contradicciones, de llanto, de enfermedades, de errores, de culpas, de *arrepentimientos.*" Muy sombrío debió encontrarse el ánimo de Larra para estampar semejante afirmación, sin concederle al placer ni un recuerdo siquiera, en la composición de ese amasijo.

"Quise refugiarme en mi propio corazón,—dice por último,—¡Santo cielo! También otro cementerio. Mi razón no es más que otro sepulcro." Con frases que sobrecogen como éstas, interrumpió su producción literaria, tan rica ya y tan primorosa para lo futuro, aquel gran escritor, que había puesto a sus escritos, como epígrafe inicial, estas amargas palabras de Beaumarchais: "*Trato de reirme* de todo, para no verme obligado a llorar."

## IV

## ESTILO DE LARRA

Así como en lo político Larra fué un entusiasta promovedor de las reformas constitucionales, y en lo relativo *a costumbres desplegó* largos *afanes* para modernizar a su país, del mismo modo fué partidario de las innovaciones literarias.

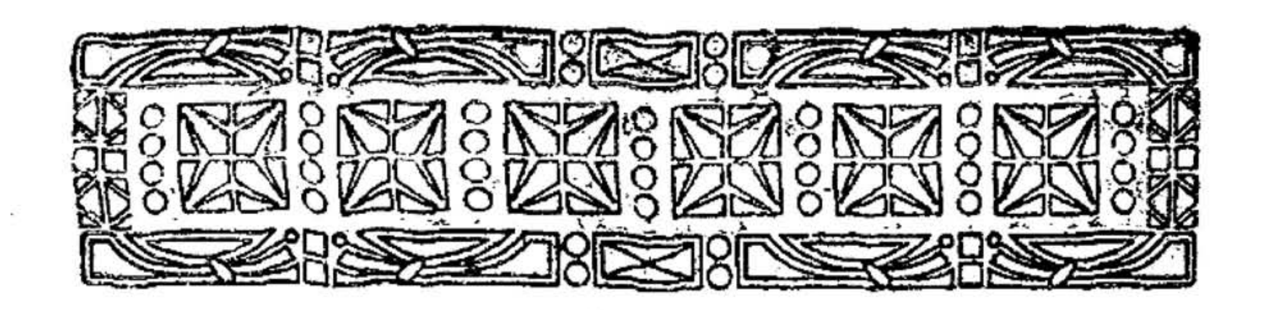
Detestaba el clasicismo, como una traba que era necesario suprimir para siempre, en beneficio del pensamiento y del estilo. Por esto se le reconoce como uno de

los primeros apóstoles del romanticismo. Reveló la superioridad de su talento, renovando las formas de la prosa, sin caer nunca en los excesos del vandalismo gramatical, tan generalizado por los malos escritores románticos, en nombre de la llamada "libertad del genio". Por eso resulta Larra castizo, siendo tan romántico, noblemente moderno aún en los géneros cervantistas. Condiciones esenciales de su estilo, a más de las expresadas, son: la claridad, la energía, la concisión. Cuando narra o describe, en virtud de estas condiciones, adquieren sus páginas la belleza, el vigor y elegancia de un agua fuerte, en que se condensa una plenitud, que con el estilo de un Mesoneros Romanos, exigiría un lienzo de pared. Se comprende que su brevedad tan extraña a todo formulismo preceptivo y tan genuinamente personal, fué como una sátira viva contra el vicio de la hueca palabrería hispánica.

"No queremos,—decía—esta literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias, que concede todo a la expresión y nada a la idea."

Como dote característica de su estilo cáustico señalan los críticos su singular aptitud para obtener una extraordinaria disparidad de ideas, de una contigüidad de palabras, o bien para obtener efectos inesperados, haciendo resaltar la oposición de conceptos, entre el valor etimológico y el sentido usual de las palabras.

---



## CONSIDERACIONES SOBRE LA OBRA DE ESPRONCEDA

El romanticismo español, iniciado por el Duque de Rivas, don Angel de Saavedra Fajardo, tiene su poeta lírico más notable en José de Espronceda.

¡Por su carácter fogoso, rebelde, soñador, hecho a propósito para una existencia de agitación y de aventuras, por su fantasía siempre entregada a las fiebres de las pasiones y del arte, Espronceda se hizo, desde sus *primeros* ensayos literarios, notar como el más atrevido y el más inspirado de los poetas españoles de la primera mitad del siglo XIX.

Fué revolucionario político en Francia y en España, como fué revolucionario en literatura. Por eso su poesía palpita intensamente con la misma vida del autor, por eso es poesía *enormemente subjetiva*, pues el autor no sólo canta sus propios sentimientos, sino que refleja su propia vida.

*Por* su manera de comprender la existencia y de sentir y de expresar la poesía, Espronceda es comparado con el famoso poeta inglés de aquella misma época, Lord Byron, el joven montañés "que exploraba los matorrales y trepaba a la encorvada cima del Morven, para enajenarse con el torrente que tronaba debajo de

él, o en los vapores de la tempestad, que se iban amontonando bajo sus pies.'' (Recuerdos de Newtead-Abbey).

Espronceda era un gran admirador del romántico Byron; y aunque no tuvo la grandeza genial de su modelo, tuvo un lirismo tan espontáneo como aquél.

Como Lord Byron, es también escéptico y pesimista. Así aparece hasta en su mismo aspecto exterior; con un semblante pálido y descarnado, recubierto de una melancolía enfermiza, con la mirada inquieta y abrasadora; en fin, con toda esa exterioridad que fué objeto de adoración y de mofa, en la época del poeta.

Espronceda, retratándose a sí mismo en sus poemas y poesías líricas, se presenta hastiado del mundo, de los placeres y de sí mismo, deseoso de reposar en el seno de la muerte, al igual que Byron que pedía al cementerio, testigo de las primeras ilusiones de su vida, una tumba ignorada.

Ese hastío y ese deseo iluminan ''El estudiante de Salamanca'' y el ''Canto a Teresa''.

Ansía los placeres y los aborrece; siente el encanto de la vida y la maldice; sueña en nobles idealidades y reniega de ellas; quiere ser bueno y se encharca en el vicio; se deja arrastrar por la pasión y en seguida se arrepiente y llora y gime y canta lúgubremente.

En todas estas contradicciones es sincero y doloroso. De ahí el interés de su producción, su vigor, su belleza, el fuego que la anima.

En ese sincero dolor, el poeta desborda en imágenes brillantes, cálidas, armoniosamente dichas. Nadie como él dispuso prodigiosamente del tesoro de la imaginación y del sortilegio de la frase musical.

Imagen y musicalidad arrobadora de lenguaje aparecen en sus estrofas fundidas con la unidad de un

metal de aleación sonoro y pálido. El sentimiento poético y apasionado de Espronceda no es más que una queja, un gemido, una imprecación. A su lira, más que pensamientos casi, hay que pedirle cantos.

## CANTO A TERESA

Este canto es una elegía. (Elegía es una composición lírica en que el poeta canta la pérdida de un amigo o de otra persona para él querida).

Según el juicio de algunos críticos es la más sentida de las elegías castellanas.

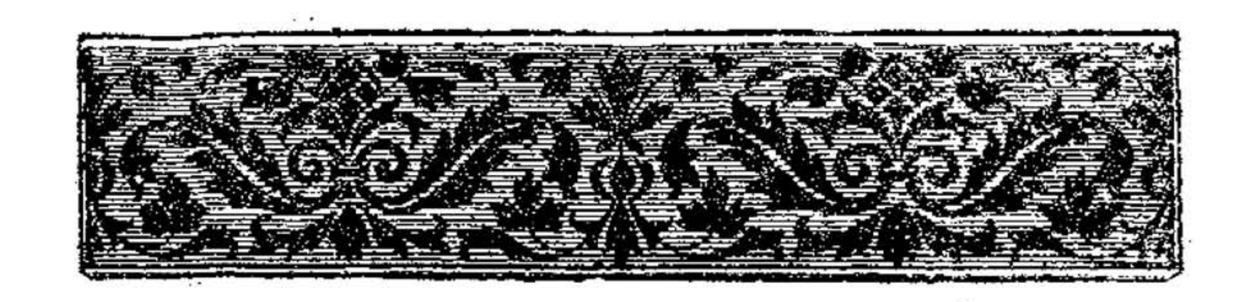
El poeta, Espronceda en este canto—completamente ajeno al asunto del "Diablo mundo"—llora la muerte de Teresa, su compañera de ensueños y de infortunios. Recuerda exaltadamente cómo la conoció; cómo en aquella época todo era para él en la vida y en la naturaleza motivo de íntimo gozo, porque todo lo poetizaba con el optimismo de la juventud. Recuerda cómo sobrevinieron para él las horas de amargura y de angustia, que culminan con la pérdida de Teresa.

El estilo es patético desde el principio al fin; es abundante y pomposo. Las imágenes se entretejen en una sucesión no interrumpida, como las hojas de una guirnalda. Pero a fuerza de ser tan florido, este canto resulta difuso y pierde por eso parte de su eficacia.

El dolor, el dolor profundo, no debe ser palabrero y menos debe manifestarse en interminables exclamaciones.

La terminación de esta elegía tiene un sarcasmo trágico de lo más notable en nuestra literatura. El poeta recuerda que el mundo desprecia la muerte de Teresa y desdeña el dolor de quien la llora. Por eso exclama:

"Truéquese en risa mi dolor profundo,
Que haya un cadáver más, ¿qué importa al mundo?"



## GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

El amor, tema obsesionante para los poetas de todas las escuelas a través del tiempo, debía descollar en las preferencias de los románticos. Si tal sucedió en la literatura germánica y en la inglesa, con más razón triunfaría en los meridionales, bajo el imperio de los factores físicos y étnicos que caldean la sangre y encienden la fantasía. Por eso no puede sorprendernos Larra con su "Macías", Espronceda con su "Canto a Teresa" y su Elvira ("Estudiante de Salamanca"), Hartzenbusch con "Los amantes de Teruel", Zorrilla con la multiplicidad inagotable de sus leyendas y cantos líricos. Los predichos, como otros inspirados poetas del romanticisco peninsular e hispanoamericano, pusieron su afán en la interpretación del más poderoso y agitado de los sentimientos humanos, ora con la embriaguez de revivir en el arte su drama íntimo, ora con el ansia de inmortalizar su nombre en el poema objetivo.

Pero, ¡cuán lejos estaban los grandes poetas que dedicaron al amor patéticos dramas, fastuosas leyendas, fogosas canciones y afiligranadas líricas; qué lejos estaban ellos de sospechar que tan magníficos esfuerzos perderían rápidamente su actualidad al primer cambio de la moda o del gusto literario; y cuánto más lejos

aún de prever que de generación en generación, seguirían vibrando en todos los corazones las "humildes" rimas de Bécquer, aquellas "cadencias" que el aire,—al decir del poeta,—dilataba en las sombras, "con palabras que debían ser a un tiempo, suspiros y risas, colores y notas".

La lírica romántica, tuvo en ellas, por su forma y por su fondo, una realidad tan extraña como íntimamente conmovedora para todos: para los exquisitos como para los sencillos, para los artífices del pensamiento como para los no iniciados en los secretos del *lenguaje musical. Aquella poesía* nueva pareció un prodigio, pero un prodigio paradojal, dado la exquisitez de *su contenido* y *la* sencillez de la forma, pues Bécquer—así nos lo dice en la introducción,—"la había nutrido apenas lo suficiente para que fuese palpable, la había recubierto, aunque fuese de harapos, lo bastante para que no se avergonzaran de su desnudez."

Le había faltado tiempo para urdir la maravillosa tela de frases exquisitas con que soñaba engalanarla. Muerto en plena juventud (a los treinta y cuatro años), aquel grácil y blondo hijo de Sevilla, en cuyo temperamento *la* ensoñadora tristeza germánica triunfara sobre la exaltación andaluza, en el exiguo sartal de sus "Rimas", nos legó un tesoro de bellezas. Vamos a considerarlas brevemente.

# I

## UNA CLASIFICACION DE LAS RIMAS

Cuando después de la primera y sabrosa lectura de las rimas becquerianas, volví sobre ellas para estudiarlas, me pareció que resultaría oportuno clasificarlas en

grupos, según la emoción condensada en cada una. Los grupos son tres: Rimas amorosas, Rimas filosóficas y Rimas literarias.

Predominan las primeras, y no es de sorprenderse si se recuerda el propósito del poeta. Se nos presenta éste desde la rima inicial, como galán enamorado, que sólo podría cantar al oído de su amada "el himno gigante y extraño" por él sabido, teniendo en sus manos las manos de la hermosa. De esta manera nos dice también el tono de íntima subjetividad, de secreto sentimental, de confidencia en voz baja, de sus composiciones, sea cual fuere el tema tratado.

Las amorosas pueden a su vez dividirse en dos series, como Haine dividió sus "lieder": "El Intermezzo", o libro del amor, y "El Regreso" o libro del odio. En Bécquer no forman libro aparte las dos series. Pero, si el orden en que encontramos distribuídas las rimas responde al orden cronológico de su producción y no a un plan nunca manifestado del primer editor, tendríamos la siguiente serie, inspiradas por el amor en su período de florecientes ilusiones:

| | |
|---|---|
| "Besa el aura que gime blandamente". | IX |
| "Los invisibles átomos del aire". | X |
| "¿Por qué son, niña, tus ojos...?" | XII |
| "Tu pupila es azul, y cuando ríes". | XIII |
| "Te vi un punto y flotando ante mis ojos". | XIV |
| "Cendal flotante de leve bruma". | XV |
| "Si al mecer las azules campanillas". | XVI |
| "Hoy la tierra y los cielos me sonríen". | XVII |
| "Fatigada del baile..." | XVIII |
| "Dos rojas lenguas de fuego". | XXIV |
| "Cuando en noche te envuelven". | XXV |
| "Despierta, tiemblo al mirarte". | XXVII |
| "Cuando entre la sombra obscura". | XXVIII |
| "Sobre la falda tenía". | XXIX |

El idilio becqueriano se quiebra de súbito. El espíritu del poeta enamorado había sentido las consonancias del amor en las cosas naturales que en este período él contempla a través del prisma de sus propios sentimientos. En su creciente exaltación llega a gozar como de una embriaguez extática, cuando la vibración amorosa de todos los seres le invade. Es el amor que pasa. ¡Y cuán rápidamente pasó! Tuvo la fugacidad del beso del aura a las ondas, del sol a las nubes, del sauce al río, de la llama a la llama... Bécquer y su amada, que unificaron su ser, como al juntarse se unifican dos *lenguas de fuego, dos notas* del laúd, dos olas, dos jirones de vapor, dos ideas, dos besos y dos ecos, rompen esa unidad divina del amor.

Nos lo canta el poeta en la segunda serie de las Rimas. Fué una cuestión de palabras. Habló el orgullo. Tal vez, en un enojo de la amada, quedó herida la dignidad del poeta. Era tan amoroso como sensible, y era tanto más sensible, cuanto más adverso le fuera el sino. A ella le habían tocado lágrimas y risas. A él sólo las lágrimas. Por eso el poeta condensa las íntimas amarguras de su alma, en esta serie de líricas, comparables a la que Heine nos dejó en "El Regreso", y que yo denomino, a falta de título dado por el autor, "El Rompimiento". Por su orden correspondería atribuirle las siguientes rimas:

| | |
|---|---|
| "Asomaba a sus ojos una lágrima". | XXX |
| "Nuestra pasión fué un trágico sainete". | XXXI |
| "Es cuestión de palabras". | XXXIII |
| "No me admiró tu olvido" | XXXV |
| "Si de nuestros agravios, en un libro..." | XXXVI |
| "Antes que tú me moriré". | XXXVII |
| "Los suspiros son aire, y van al aire". | XXXVIII |

| | |
|---|---|
| "¿A qué me lo decís? lo sé". | XXXIX |
| "Tú eras el huracán". | XLI |
| "Cuando me lo contaron sentí el frío". | XLII |
| "Dejé la luz a un lado". | XLIII |
| "Como en un libro abierto". | XLIV |
| "En la clave del arco mal seguro". | XLV |
| "Me ha herido, recatándose en las sombras". | XLVI |
| "Como se arranca el hierro de un herida". | XLVIII |
| "Lo que el salvaje..." | L |
| "De lo poco de vida que me resta". | LI |

La psicología del poeta se transparenta gradualmente de una rima a otra, de una intimidad a otra intimidad, podríamos decir, porque en cada estrofa y en cada verso el poeta se nos muestra igualmente apasionado y sincero. Es cierto que son confidencias líricas, y como tales se limitan a expresar emociones, sin concretar las circunstancias de la ruptura aludida anteriormente. Sin embargo, el poeta nos revela que amó de veras, poniendo en su amor toda su alma. Por eso desborda en amargura, recordando sin poder olvidar. Por eso también concibe que ella pueda haberlo olvidado a él, sólo porque nunca lo comprendió.

En su obsesión amorosa, el lírico espera revelarse a su amada en los umbrales de la muerte. Pero se desvanece este anhelo ante la luz de la realidad. Aquella mujer es mudable, altanera, vana y caprichosa. Alma estéril, corazón viperino en un cuerpo adorable.

Más aún: en la rima XLI establece el paralelo de las incompatibilidades psicológicas. Ella es el huracán; él la torre que desafía su poder; ella el océano, él la roca que, firme, aguarda su vaivén. Ella, hermosa; él, altivo, acostumbrado

"uno a arrollar, el otro a no ceder."

Ambos querellantes vierten lágrimas. Pero ella no tarda en reir, en tanto que el poeta se tortura. Y se explica; la hermosa no tiene corazón. Inútilmente querrá consolarse Bécquer, pensando que la desdeñosa sonrisa femenina no sea más que una máscara del dolor interno. A esta falacia de su criterio perturbado, sigue la curiosidad por saber lo que ella habló de él, a otros, y hasta lo que a solas pudo haber pensado.

El drama íntimo del poeta se intensifica cuando un fiel amigo le da la noticia... Escribe la estupenda rima XLII, erizada por un estremecimiento de tragedia. *El silencio y las tinieblas* de la noche inmediata le vieron sentado al borde de la revuelta cama

> "mudo, sombrío, la pupila inmóvil
> clavada en la pared";

el silencio y las tinieblas de la noche, recogieron sus sollozos y resonaron con sus imprecaciones. Cuando reacciona, la altivez de su carácter vuelve por sus fueros. Intenta arrancarse de las entrañas aquel amor

> "como se arranca el hierro de un herida."

Ilusorio empeño. A pesar de todo lo que discurre su inteligencia y de lo que dictamina su voluntad, el amor vuelve tenaz y ardoroso, con tal pujanza, que el poeta *sólo* ve *un término de quietud* en la muerte. Y entonces Bécquer, como poeta y como hombre, en la fusión más perfecta de las dos personalidades, la del extremo dolor, se acuerda de la muerte a la manera de Leopardi y de Heine, aunque sin la grandeza del primero ni el arrebato del segundo, y exclama:

> "¡Cuándo podré dormir con ese sueño
> en que acaba el soñar!"

Poco a poco se va templando su fiebre. El ahogo cede. A la maldición sigue el lamento. Ve perderse a lo lejos, entregada a nuevos amores, feliz y risueña, la mujer que le había lacerado el alma. Olvida la exasperación, abandona la ironía, hija del orgullo; disipa también su duda de que la altanera y caprichosa, que pasara por su lado riendo, sólo haya reído de dientes afuera. Tiene la certeza de que le lloraba el corazón a ella, como a él mismo le ocurría.

La angustia amorosa lo estremece y pone en los labios del entristecido amante la férvida deprecación lírica de los dulces recuerdos.

Por primera vez el poeta de las reticencias expresivas y de la vaguedades insinuantes, dice en forma completa sus evocaciones y amonesta a la que fué su amada, vigorizando cada previsión que formula, para obtener su vuelta. (Es la rima LIII).

No hallará otra felicidad comparable a la perdida, porque no volverán las "golondrinas", testigos de su primer idilio; ni florecerán nuevamente "las madreselvas", como cuando daban su nota de idealismo en las tardes inefables. Así tampoco,—le dice con ardorosa vehemencia,—

"mudo, y absorto y de rodillas,
como se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido... desengáñate,
así no te querrán."

Pero la amada ya no volverá. Decepcionado y solitario, sufre la persecución de los recuerdos de las horas felices. Le atormentan, pero son aún su compañía. (Rima LXIII).

¿Acaso el recuerdo y el dolor no fueron los fieles compañeros de su infortunio? Y en guardar ese dolor,

"como guarda el avaro su tesoro," (LXIV)

se esfuerza el poeta, con el intento amargamente delicioso de probar que hay algo eterno, a la que le había jurado eterno amor. Sin embargo, el dolor acaba por abandonarle y el tiempo murmura al oído del poeta:

"¡ah, barro miserable, eternamente
*no podrás ni aún sufrir!*"

El poeta nos dice entonces la elegía de su soledad, honda y perturbadora. Imagina el instante supremo de su vida. El amor solícito no se sienta al borde de su cama, ni estrecha su mano, ni cierra sus ojos, ni murmura una oración, ni vierte una lágrima sobre su tumba, ni guardará su recuerdo.

*Un nuevo período* empieza aquí para el poeta. A esa elegía (LXI) que atesora notable belleza, sigue la serie de las rimas que se pueden denominar del pesimismo. Tal estado de ánimo había iniciado sus torturas en el agitado período del rompimiento. De ello nos da fe la desesperación que arrancara del alma de Bécquer las cuatro patéticas estrofas de la rima LII. Clama a las olas, al huracán y a la tempestad que, apoderándose de él, lo lleven adonde el vértigo "con la razón le arranque la memoria." ¡Como si los elementos que simbolizan en la naturaleza la violencia, pudiesen resultar misericordiosos para el ser humano, cuando éste tiene miedo de quedarse a solas con su dolor!

A esta deprecación lírica debemos contraponer aquí la confidencia de la rima LV. El poeta busca consuelo

en la orgía. Termina llorando. A partir de ese momento su pesimismo se entenebrece. Maldice la monotonía de la vida en que duerme la inteligencia y en que el corazón late como una máquina estúpida. Querría seguir sufriendo, porque siquiera "padecer es vivir".

Se siente envejecido, aunque así no lo revele la tersura de su frente (LVII) y lo invade el cansancio de la vida. Un pesimismo lapidario da fondo y forma a la rima LX. En la brevedad de esta quintilla, concentró Bécquer tanto pesimismo, como el que otros poetas románticos, españoles y franceses vertieron en poemas extensos.

La desolación de su espíritu, ya enfermo incurable, hace de él un solitario trágico, aun en medio de las turbas que hierven entregadas a sus afanes de lucro y de placer. ¡Horrible contraste! La incomprensión, la indiferencia, la egoísta mezquindad de los que gozan, se extiende como un desierto en torno del que sufre (LXV). El poeta cruza el desierto de la muchedumbre con sed de amor, con hambre de ternura. Un aplanamiento moral definitivo le oprime. Es un vencido que grita su impotencia:

"Yo era huérfano y pobre..."

Esta declaración ilumina el desolado páramo de la vida de Bécquer como un relámpago. A su cárdena luz aparecen a nuestra mirada la realidad y el pesimismo, torturando al enfermizo y sensible sevillano.

¡Cómo ha pasado de la alegoría al lenguaje directo! Cuando, después de los rasgos figurados suena de súbito en esta rima la aspereza de esos dos adjetivos, nos conturbamos como si el poeta nos arrastrase a solidarizarnos fraternalmente con el drama de su vida. Ya no

mienta sus cuitas de amor. La orfandad y la pobreza, como negros nimbos tempestuosos, ahogaron en el horizonte de su vida hasta los reflejos crepusculares de la ilusión y de la dicha. Cayó sobre su espíritu la noche. Hasta los oídos del poeta desolado llegan las voces de los barqueros que pasan cantando la "eterna canción". Una voz preconiza el amor; otra canta la dulce embriaguez de la gloria; la tercera magnifica la libertad. *Son voces amigas*; son las voces de la vida. Invitan al poeta. "¿Te embarcas?", le gritaban; y el pesimista, el náufrago de esas aguas alucinantes, que ya no creerá ni en el amor, ni en la gloria, ni en la libertad, responde *con el acento* de la decepción:

"ha tiempo lo hice; por cierto que aún tengo
la ropa en la playa, tendida a secar."

Ahí permanecerá con el alma sumida en sombras sin amanecer (LXII).

*Desde allí peregrinará* su memoria por el camino que conduce a su cuna, camino áspero de piedras ensangrentadas, bordeado de zarzas agudas, en las que su al*ma* había quedado hecha jirones. Espantado, se restituye el poeta al momento real. Es entonces su raciocinio el que pregunta: "¿adónde voy?" Su pesimismo responde: "la soledad y el olvido hasta en la tumba." (LXVI).

Si una alegría ha de mitigar en algo su pesimismo, ella es la de saber que aún le quedan lágrimas (LXVIII). La torturada existencia del poeta huérfano y pobre, para quien

"la gloria y el amor tras que corremos,
sombra de un sueño son que perseguimos"

toca a su término. Y es de ver con profunda emoción cómo a medida que se acerca a su término, se aquieta la exasperación de su pesimismo, hasta llegar a la calma de una tristeza sin angustias. Es la calma apacible de la corriente que en el ensanchamiento de su cauce siente la proximidad del mar. Y ese mar es la muerte. A ella consagra Bécquer los acordes supremos de su corazón agonizante, con una serenidad casi mística, tanto más admirable cuanto más profundo era su escepticismo. Es cierto que se nos muestra espasmódicamente sobrecogido viendo

"¡qué solos se quedan los muertos!"

Aquella solitaria alcoba mortuoria, en el silencio del amanecer; aquel lúgubre recinto del templo, al dar el toque de ánimas; aquel regreso del sepulturero con la piqueta al hombro y cantando entre dientes; aquellas crudezas de las noches invernales, que acaso helarían los huesos de la pobre niña, sacuden el pensamiento de Bécquer.

Afectivo por naturaleza y más todavía por la avidez espiritual a que lo había condenado su triste sino, siente repugnancia y duelo porque dejamos tan solos los muertos.

El problema terrible de Hamlet le estruja el cerebro, y exclama:

"¿Vuelve el polvo al polvo?
¿Vuela el alma al cielo?
¿Todo es vil materia,
podredumbre y cieno?"

En estas preguntas culmina el desconsolador escepticismo de Bécquer. Ni un tenue albor de esperanza cris-

tiana alumbra y dulcifica su abatimiento. ¡Qué armoniosos acentos,—nos decimos,—hubieran brotado de su alma dulcísima, si en vez del escepticismo frío y esterilizador, hubiese nutrido en su pecho un sentimiento místico cristiano!

¡En tal caso, el que se creía hechura del destino, formado por él como juguete de su crueldad para complacerse en su desgracia, en sus tormentos y en sus *íntimas agonías*, se hubiera elevado, en una aspiración de amor y de belleza, a la inmortalidad de la Fe.

Pero el excelso lírico, que no tuvo las rebeldías ni las sarcásticas blasfemias de *Heine*, tampoco tuvo la sublime serenidad filosófica, ni la elevación religiosa de los creyentes. Por eso, su pesimismo filosófico, fruto en gran parte de sus propios infortunios no interrumpidos, invade su alma inmediatamente después del preludio de las rimas, quizás cuando el amor no había colmado el cáliz de sus amarguras. ¿Qué es la vida para Bécquer? Una saeta arrojada al azar; una hoja *marchita entregada* al huracán; ola empujada a lo ignoto; luz oscilante, próxima a su extinción.

Ignora su origen, ignora su destino. El Acaso le *guía*. Es un pesimismo fatalista. Se diría el mismo concepto de la antigua escuela atomística de Demócrito, el mismo concepto que en la antigüedad había hecho surgir de entre los edonistas como Aristipo, apóstoles del pensamiento como *Egesias*, el enamorado de la muerte. En el siglo XIX, dicho concepto del Acaso ciego y cruel, con su inevitable derivación hacia el más desolado pesimismo, había tenido ya, antes de Bécquer, su encarnación en el poeta y filósofo italiano Leopardi.

*Por eso el* pesimismo de Bécquer termina en la armoniosa languidez de un ansia de descanso. En la penumbra del templo bizantino, se emociona contemplan-

do una estatua sepulcral de mujer, tendida sobre un lecho de granito.

"Aquel lecho de piedra le ofrecía
próximo al muro otro lugar vacío."

Se aviva en su alma la sed de lo infinito, y el ansia de esa vida de la muerte hace aletear en sus labios los versos finales de sus rimas:

"¡oh, qué amor tan callado el de la muerte,
qué sueño el del sepulcro, tan tranquilo!"

### RIMAS LITERARIAS

Me he detenido en las rimas amorosas, señalando los dos grupos que responden a las dos etapas de su vida pasional. He considerado después un tercer grupo de rimas: las del pesimismo, fruto de su decepción en el amor, de las desgracias que martirizaron su existencia y de la aridez espiritual inherente a la falta de consuelos religiosos.

Debo, antes de cerrar mi esbozo expositivo de las rimas, indicar el cuarto grupo: las literarias. Son la tercera, cuarta y quinta.

Sorprende que en dos enumeraciones de ocho estrofas cada una, describa los misteriosos fenómenos psíquicos de la "inspiración" y el proceso de la "razón" organizadora. Aquélla crea en la fiebre de su locura, en la embriaguez divina de sus arrebatos; ésta ordena, define las formas y las ilumina. Las metáforas sintetizan objetivamente cada pensamiento del poeta. De esta manera realiza el prodigio de enseñar líricamente. Es una originalísima lección de estética que debe leerse

aquilatando el mérito de la doctrina contenida en ella.

Bécquer, el lírico pasional del amor, tan imaginativo y melancólico, establece, como pudiera hacerlo un viejo maestro, o, mejor dicho, como en su "Arte poética" no pudo hacerlo Martínez de la Rosa, las funciones fundamentalmente distintas, pero siempre inseparables de aquellos dos factores: la inspiración y la razón.

En la rima inmediata, define a su vez, con su admirable facultad de síntesis, las cuatro fuentes de la poesía: la naturaleza, el problema del origen y destino del hombre, los misterios de la psicología humana, el amor. Este poema en su pequeñez, abre perspectivas a lo infinito, haciendo surgir ante nuestra pupila la visión de la belleza en su más profundas y múltiples atracciones. Trató el mismo tema Núñez de Arce. Pero, el parnasiano de "Gritos del combate", ¡qué lejos está de suscitar en nosotros, con toda la disciplinada sonoridad y elocuencia de su estro, la emoción de riente y honda simpatía que Bécquer nos produce con esta composición, no obstante la sencillez y hasta el criticable desaliño de su forma.

Inapreciable joyel de la poesía becqueriana y de la lírica romántica, es la quinta rima. Es esencialmente luz y armonía. Los heptasílabos corren como el cristal desprendido de una nevera. Sobre su transparencia temblante vemos aparecer irisaciones tan leves como encantadoras. Y en su curso, ¡cuánta prodigalidad de belleza insospechada, original y definitiva!

Aquí Bécquer es todo frescura y lozanía de imaginación; es todo... sevillano, y de tal modo, que bastarían estos versos juveniles para glorificar la memoria del poeta y para dejarnos entrever cuál no habría sido su magnífico despliegue lírico si la vida le hubiese dispensado misericordia.

## II

## LAS MUJERES DE BÉCQUER

Reales o imaginarias, tienen todos los grandes poetas, "sus mujeres". Establecer la identidad en los caracteres de *ellas*, es comprender al artista, porque el determinismo de la mujer es tan eficiente como definitivo en la obra literaria. ¿Cuántas mujeres intervienen en las rimas de Bécquer? Don Juan Valera nos dice que ninguna real, y avanza hasta darnos la categórica afirmación de que en su sentir "quiméricos son cuantos amores dan asunto a las rimas, y cuantas mujeres las inspiran". Menguado resultaría en tal caso el interés de todo el proceso pasional becqueriano, que constituye la trama, el fondo, la razón de ser de sus rimas. Veríamos el mérito del poeta a la luz de un criterio distinto. El poeta, nos decimos, tiene el derecho de "nadar en el vacío", de transformar en entidades palpitantes las creaciones del insomnio y de la fantasía; pero no es tal desde Dante hasta Heine, la norma de los poetas que cantaron sus propios amores, elevando a la apoteosis del idealismo lírico o a la picota de sus sarcásticas invectivas, el objeto de su pasión.

¿Habrá sido la desventura de Bécquer completa hasta el punto de que le faltaran—como dice el autor de "Pepita Jiménez",—tiempo, ocasión, salud y dinero para el amor? Me parece que el crítico y novelista cordobés, de ese modo exagera la potencia imaginativa y creadora del sevillano, hasta contradecir lo que expresamente éste nos expone: "mi memoria clasifica revueltos, nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado con los días, y mujeres que no han existido sino en mi mente."

Estas palabras trascienden a sinceridad. En ellas queda deslindado lo real de lo imaginario, y aun profesando con Valera el principio de que "la hipocresía es defecto del romanticismo español", no hay derecho a poner en duda lo que el soñador Gustavo enuncia y lo que corrobora en otro pasaje, diciéndonos lo que antes nos ha dicho: "mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales."

¿*Quiénes fueron* las mujeres reales que despertaron en Bécquer las inefables torturas del ensueño y del amor? Uno de sus amigos confidenciales, Moreno Godino, que juntamente con Augusto Ferrán y Ramón Correa, era depositario de las expansiones de Bécquer, escribió: "Este poeta de la mujer sólo tuvo dos amores. Pero amores como los suyos llenan toda una existencia. Como todo joven altamente organizado, amó primero a una mujer de alta clase, o, mejor dicho, amó en ella el lujo que la rodeaba. Pero, no bastándole este marco esplendoroso, ni los atractivos de la línea aristocrática, quiso penetrar en el corazón de aquella mujer predispuesto a la sensualidad, pero que desconocía las idealidades de la pasión deseada por Bécquer. Este consumió todas sus energías juveniles en animarle con el *quid divinum* del amor y en esta empresa imposible gastó su alma y su juventud."

Moreno Godino calla el nombre de esa mujer, inspiradora de un amor funesto y fecundo a la vez. ¿Fué, como se afirmó, Julia Espina y Guillén, la hija del Director del Conservatorio de Madrid?

La segunda mujer es el polo opuesto de la anterior. Era sevillana. Hija de pescadores. Era una flor de adolescencia, fresca, pura. Fresco y puro, sin perturbadoras sombras pasionales fué el amor que se profesaron en una isleta del Guadalquivir. El día en que Bécquer

sintió turbarse la serenidad límpida de su afecto ante los encantos de aquella candorosa náyade, "morena, de ojos pardos y vivos, de negro pelo, tendido y flotante", el poeta resolvió no verla más. Abandonó la isla y se marchó a Madrid.

Refiriéndose a esas dos realidades femeninas, decía Bécquer a sus amigos: "Aquella mujer y esta niña han sido las dos únicas que han conmovido mi corazón. Pero a una faltábale fondo y a la otra superficie, conjunción difícil que desespero de encontrar." Para la adolescente del Guadalquivir se desgranaron de la lira de Bécquer los acordes de la rima XV. Las dos primeras estrofas dedicadas a ella, son dos madrigales. Delicadeza de imágenes, obsequiosa tenuidad de sentimientos, diáfano idealismo se entretejen en ella, con el arte único del excelso sevillano. En la tercera el poeta se presenta a sí mismo, poseído al mismo tiempo de un ansia perpetua e indefinible de felicidad y por el amor que le inspira esa hija ardiente de su visión. Y esta visión, de la que huye Bécquer, se desvaneció en la rósea lejanía de su recuerdo.

Para la estatua inanimada que tenía

"el color y la línea,
la forma engendradora de deseos,"

sangró el corazón del poeta, escribiendo la rima XLI, cuyo título podría ser, como el de la rima anteriormente citada, "Tú y Yo".

¡Qué dolorosa contraposición! Aquélla es alborada primaveral en Andalucía; ésta es noche de tempestad invernal en las parameras del Guadarrama!

## BÉCQUER Y HEINE

No es posible discurrir sobre la poesía de Bécquer, sin dedicar un momento de atención a su semejanza o afinidad con uno de los más grandes poetas líricos del amor en el siglo XIX: el alemán Enrique Heine, ya citado en estos apuntes, al clasificar los períodos de las rimas amatorias.

Afirman algunos críticos que es completa la independencia de la inspiración del poeta español (Valera). Se *esfuerzan otros en demostrar* la influencia directa que sobre él proyectó el originalísimo cantor del "Intermezzo" (Blanco García). Admiten los más que Heine *pudo* ser para Bécquer la luz reveladora de rutas nuevas en la noche; que entre ambos existe, a pesar de las grandes diferencias que luego señalaré, un inne*gable* parentesco espiritual. He ahí los tres criterios con que se encara este problema. Creo, como resultado *de* mis *lecturas* sobre este particular, que todo exclusivismo resulta aquí inaceptable. Veamos:

Quince cantares de Heine, traducidos al castellano por Eulogio Florentino Sanz, fueron publicados el 15 de mayo de 1857 en el "Museo Universal", revista en la que Bécquer comenzó a colaborar ocho años más tarde. *Por aquella época* también (1855), se había publicado en París la traducción francesa de los "*Lieder*" de Heine, hecha por Gerardo de Nerval.

No es, por lo tanto, presumible que Bécquer dejara de enterarse ni de interesarse. Pero no puede igualmente decirse que aquella lectura, para él seguramente *impresionante,* lo haya arrastrado a la imitación, como lo establecen con toda soltura algunos críticos y tratadistas; por ejemplo, Hurtado y J. de la Serna en su reciente "Historia de la Literatura Española".

Los cantares de Heine pudieron sugerir a Bécquer la oportunidad de la composición breve, pero las líricas de pocas estrofas y hasta de pocos versos, de índole madrigalesca, humorística, erótica o religiosa, no escasean en la poesía genuinamente española. Tampoco puede afirmarse categóricamente que haya tomado los temas ni calcado la estructura de determinados cantares germánicos. El temperamento filosófico y amoroso del sevillano no se confunde en momento alguno con las modalidades del alemán. El sentimiento lírico y el arte musical atesorados en la forma becqueriana, no tienen dejos ni remedos de los cantares de Heine, por lo menos tales como yo los conozco, en las traducciones castellanas de Pérez Bonalde, José Pablo Rivas y Teodoro Llorente.

Me sorprende este traductor y poeta de mérito al afirmar que "sería el caso más extraordinario de inspiraciones coincidentes, la igualdad del asunto principal, la analogía de sentimientos, la identidad de tonos y la semejanza de formas métricas, que hay entre las rimas de Bécquer y el "Intermezzo". Asunto principal: el amor. Analogía de sentimientos: la exaltación erótica, el dolor y el despecho. El tono... en relación íntima con la idea. Semejanzas de formas... la general que puede existir, dada la métrica de las dos lenguas, en las composiciones breves, pues no es necesario probar que Bécquer combinó los colores y las notas de sus rimas con su propio espíritu, con los matices y la armonía de nuestro idioma, que le fué dócil y fiel y no "rebelde", como él modestamente lo canta en su primera rima. Si coincidencias deben señalarse, las hallamos en ciertos caracteres ingénitos de uno y otro y no de sugestión literaria.

Distingue a Bécquer como a Heine, la naturalidad de

la expresión, la nitidez del estilo, la sobriedad de lenguaje, la ausencia completa de ampulosidad, de afectación, de vana retórica. Puede objetarse que uno y otro obtienen sorprendentes efectos de belleza, adivinando lo ideal en lo real, facultad estética que el español y el germano poseyeron en alto grado. No tiene mayor consistencia esta objeción, por cuanto todo poeta de verdad lo es cabalmente por este poder visivo interno. Cierto es también que los Lieder y las Rimas, de breve extensión, por su propio género, no deben desarrollar, como los poemas líricos amplios, una serie organizada de ideas ni de sentimientos. Los dos poetas, por lo tanto, fijan en sus composiciones líricas un estremecimiento momentáneo, una vibración íntima, súbita y fugaz, un impulso pasional repentino, y por eso mismo impresionante... Los dos poetas nos sorprenden no pocas veces con el raro don de condensar en pocos versos una vastedad de sus paisajes espirituales, haciéndonos entrever y sentir en esos paisajes lo risueño y lo lúgubre, lo placentero y lo tempestuoso.

Creo que sea muy difícil probar que por espíritu de imitación o por escuela pueda llegarse a estas consonancias que no son de forma, sino de temperamento. Y son en efecto, las peculiaridades del temperamento personal de Bécquer las que gustamos en sus rimas; peculiaridades que trataré de bosquejar aquí en paralelo a las de Heine.

Bécquer nos cautiva, en primer término, con una melancolía dulce y soñadora que se extiende sobre todas sus líricas, iluminándolas tenuemente, pero dejando siempre en los contornos de cada idea y en el fondo de cada emoción, penumbras llenas de insinuaciones. Temperamento melancólico, era en segundo término, hondamente afectivo, deseoso de expansiones sentimen-

tales, e incapaz de alimentar odios y ni siquiera antipatías, porque no estaba hecho a las asperezas de la lucha. Una y otra modalidad adquirieron hondura y extensión en su espíritu bajo el imperio de las adversidades que lo acosaron desde la infancia. Pasó por la vida, que es combate sin tregua ni exenciones, como un vencido a los ojos del vulgo. La Gloria, que pocas veces traspone los umbrales del hogar de los poetas, de los artistas y de los pensadores en compañía de la Fortuna, no visitó al lírico enamorado en su desamparo de Madrid, ni sorprendió al ermitaño laico del Monasterio de Veruela cuando a ese retiro de la Sierra de Moncayo había acudido el poeta con su hermano Valeriano, llevado por la ilusión de restablecer su frágil salud.

De tal modo lo dominaron esas dos modalidades y las circunstancias adversas, que la sensibilidad del poeta recluído en la serranía, a solas con la naturaleza y el arte, hicieron de él el estupendo poeta de las Rimas y de las Leyendas. Hicieron de él un soñador y un visionario, lo mismo en la prosa que en la poesía. Las realidades de su tiempo fueron agitaciones en la política, fermentación en las ideas filosóficas, lucha en las religiosas. Bécquer vivió al margen de esta ebullición perturbadora. Fué como el lago que se adormece entre montañas, reflejando castillos en ruinas y follajes sombríos en largas noches lunares. Allí florecen sueños maravillosos y discurren extraordinarias visiones. Allí se iluminan "Los ojos verdes" y resuena "El Miserere"; en ese boscaje se desliza la mujer ideal, revelada por "El Rayo de Luna" y corretea loca y fantásticamente "La corza blanca". Eso es Bécquer.

Lo opuesto es Heine.

Burlado en su amor, no sin verdad dice:

"Están emponzoñadas mis canciones.
¿No lo han de estar, mi amor?
Tú mataste mis dulces ilusiones
con tósigo traidor.
Llevo en el alma sierpes enroscadas."

No perdona. No se resigna. La ironía corrosiva, la malicia rencorosa, el humorismo hiriente, desbordan con muy pocas intermitencias de sus labios. En esas *intermitencias, según su propia confesión a Gerardo* de Nerval, "llora".

Abandonado por Amalia Heine, su prima, maldice su *primer amor*, y maldice del amor, que ya no es para él más que un pasatiempo. Apenas empieza su producción literaria, cuando manifiesta su carácter combativo, siempre dispuesto al ataque contra los hombres y las instituciones que encarnan ideas estéticas, sociales, religiosas o políticas opuestas a las suyas. En esa actitud, insomne y exasperado, transcurre toda su existencia, implacable para sus adversarios, así como fué estoico para el dolor. Desde este punto de vista general de los dos líricos, podemos ver ahora algunas particularidades de ambos poetas del amor.

El alemán no vacila en combinar delicadeza y mordacidad. Tiene de la esfinge que brindaba delicias embriagadoras con el beso de sus divinos labios mientras desgarraba el corazón de sus víctimas. Tiene de la dulcísima Loreley, que absorbía con las modulaciones de su voz a los incautos barqueros para complacerse en su naufragio. Bécquer no posee este don diabólico. Es incomparable en la delicadeza; pero resulta de una simplicidad desalentadora cuando la *irritación* lo lleva al

léxico despectivo. Heine, que es un maestro de la sátira, sabe recubrirla de maliciosos encajes en sus cantares. Bécquer, espíritu sin doblez, sólo pone en evidencia su dolor. El primero es un desilusionado que se venga; el segundo, un enamorado que llora. Ambos son pesimistas. Pero Heine se ríe sarcásticamente, a la manera de Voltaire. Bécquer se reconcentra y forja en sus rimas su desolación espiritual. Es que el poeta del "Intermezzo", en guerra con su patria, con los hombres y con los dioses, tiene la sequedad del tronco solitario que el rayo carbonizó, mientras el elegíaco de las rimas, bajo una corteza anticipada, conserva la frescura del árbol joven que aguarda el advenimiento de una nueva primavera.

## IV

## LA FORMA BECQUERIANA

Bécquer es por la forma de sus líricas, el más personal de los románticos. Había sido y era virtud o defecto de los poetas del romanticismo, una deslumbrante prodigalidad de ritmos y de rimas, desplegados aparatosamente. En su afán por obtener efectos, sobre todo de musicalidad los dos liróforos más representativos, Espronceda y José Zorrilla, ejercitaron su destreza en la construcción de amplias escalas métricas, a la manera de Víctor Hugo, en el fantástico poema de "Les djins". Pero se probó una vez más que el arte no está precisamente en el artificio. El lenguaje sonoro y melódico de dichos poetas, sus desbordes imaginativos y sus despilfarros fraseológicos, deleitaron los oídos de sus contemporáneos, sin conquistarles el alma.

Es que la forma no fué para ellos solamente "medio". Dijérase que fué sobre todo su "finalidad". Ha-

*berse mantenido* en el extremo opuesto, constituye el carácter diferencial y la prerrogativa inconfundible del insigne sevillano.

¡Extraño caso!, nos decimos. ¿Cómo fué posible que un andaluz diese preferencia a la sencillez sobre el fausto de las formas poéticas; a la concisión sobre el pomposo despliegue; a la naturalidad casi familiar del romance, combinado al capricho y con apariencias de descuido, sobre el atildamiento efectista y pretensioso? Bécquer,—nos respondemos,—formó su propia escuela. Tiene su magia: expresar lo más complejo en el lenguaje más corriente; lo más profundo con las frases más claras y directas; lo más bello y delicado, con el menor esfuerzo técnico y emocional, en un estilo cristalino.

Llorente compara, y con acierto, los "Cantares de Heine", a diminutas y transparentes copas de purísimo cristal de Bohemia, talladas con suma elegancia. No puede aplicarse este bello símil a las rimas del *poeta sevillano.* Nos recuerdan éstas murmullos de frondas y blancuras de espumas, levedad de nieblas matinales, transparencias de gotas de rocío, tibiezas de rayos lunares y aromas de patios andaluces confidenciales. La fantasía y el corazón de este poeta, es arte sin artificio. Nunca pudo efectuarse un trasvasamiento más directo y pleno que en las rimas... sin rima. Bástale a Bécquer la asonancia, que en sus cadenciosos romances de pie cortado, nos da la sensación tenue de los acordes lejanos. Prefiere el endecasílabo unas veces solo, en combinación con el heptasílabo otras, pero el sentimiento innato de la armonía lo lleva al deleite de la variedad métrica, más apropiada al impulso espiritual con que escribe, y ese impulso espiritual, o sea la emoción del momento lírico, aparece a nuestro espíritu, en la brevedad de sus composiciones, como la di-

vinización de un mundo íntimo de afectos y desilusiones, esperanzas y desengaños, alegrías y angustias, intimidades presentes y lejanas añoranzas. Breves son las composiciones; pocas, las palabras; pero, cada palabra es una plenitud; cada composición, el trasvasamiento de un mundo.

Podemos decir de esta característica y admirable concisión becqueriana lo que en "Los Héroes" dice de Burns, Tomás Carlyle: "Hablaba poco, pero se distinguía su palabra en que siempre rebosaba de contenido." Y lo que Emerson escribió de Goethe, creyendo formular el más alto elogio del insigne germano: "Calla mucho más de lo que expresa y pone siempre algo en cada palabra."

He aquí dos afirmaciones iguales que pueden con justicia aplicarse a Bécquer. Y no se observe que, por tratarse de un cantor melancólico, cuyo dinamismo fundamental, si no único, fué el amor, carece de interés. No. Bécquer, eminentemente subjetivo, a poco que se le lea, no tarda en adquirir para sus lectores la fuerza y la intensidad de penetración de todos los escritores que, en distintas maneras, según su propia índole, traducen por medio de la palabra, situaciones humanas de todos los tiempos y de todos los pueblos. Su mundo interior es el nuestro. Adivinando lo que él calla, o mejor dicho, lo que nos expresa en la síntesis de sus rimas, ascienden a la luz y nos sorprenden las intimidades, vividas o soñadas, de nuestro mismo yo.

Su himno, que empieza anunciando en la noche del alma una aurora, es el nuestro. Cuando, al final de ese himno, entona la elegía de sus muertas ilusiones y deplora la orfandad de su alma solitaria, sombreada definitivamente por el pesimismo, ¡con qué irresistibles y hondas simpatías confundimos con las del poeta nuestras nostalgias y nuestros lamentos!



## BENITO PÉREZ GALDÓS

La novela, que había sido un género, si no inexistente, por lo menos de exigua importancia durante el período romántico, apenas terminado éste comenzó a conquistar altura hasta obtener la preeminencia.

A los poetas líricos, siguen en el último tercio del siglo XIX los novelistas. Constituyen su grupo: Valera, Pereda, Luis de Coloma, Emilia Pardo Bazán, Palacio Valdez.

El autor que voy a tratar muy brevemente en esta nota, Benito Pérez Galdós, tiene el mérito de los iniciadores, pues su primera obra "Fontana de oro", apareció en 1870, seis años después de "Escenas montañesas", el libro con que abre su carrera artística el insigne Pereda. Tiene igualmente, Galdós, el prestigio de una fecundidad única en su época y notable en la historia de nuestra literatura. A estas dos condiciones debe agregarse la de una popularidad que por lo profunda y extendida, llega a sugerir la idea de la gloria. No cabe aún emplear sin restricciones esta palabra, puesto que la supervivencia de un nombre literario en la admiración de las generaciones, es el resultado de un fallo emitido por la crítica y por el espíritu del pueblo, prescindiendo de toda circunstancia transitoria

y limitada, que haya podido dar actualidad a un escritor.

Ser escritor popular no es lo mismo que ser un escritor glorioso.

¿De dónde nace la excepcional popularidad de Galdós? De haber sido un hombre del pueblo. Con esta afirmación tan sencilla de enunciar, quiero decir que, en vez de elevarse ni por los argumentos, ni por el estilo de sus novelas, a una producción para eruditos, intelectuales y estetas, escribió en el lenguaje del pueblo cosas que habrían de apasionar al mismo pueblo. Liberalismo y democracia, son las dos corrientes de sentimientos y de ideas que dominaron a España en el último tercio del siglo pasado, y Galdós, aunque revistiéndose como novelista moderno, de "una impersonalidad", que le escuda contra interpretaciones malévolas, abre amplio cauce a esas dos corrientes, en sus novelas.

Política y religión, las dos preocupaciones esenciales de España, hicieron de Galdós el ídolo de todas las agrupaciones anticlericales, y, por lo tanto, el enemigo por antonomasia, de los conservadores y tradicionalistas.

No es poco el daño que este carácter combativo hizo a Galdós, llevándole a escribir obras militantes, en que la pasión sojuzga al arte, hasta el punto de dar en lo mecánico y folletinesco, en algunas de sus obras, como en "Doña Perfecta", la obra indicada en el Programa para el estudio de este autor.

## I

## CARÁCTER DE SUS OBRAS

Hablar, como dice Menéndez y Pelayo, de las obras de Galdós, sería entrar en el estudio de la novela en

España, durante cerca de treinta años. Podemos decir con certeza que Galdós fué hombre de su tiempo. Lo mismo que dijo Emerson de Goethe, en su obra "Los hombres simbólicos", lo podemos decir de Galdós: "Fué hombre que maduró en este siglo, que respiró su ambiente y saboreó sus frutos."

Desde muy joven, Galdós se va a orientar en el mundo de las letras, llegando a descollar en el género novelesco, cuya labor, como dije ya, es fecundísima.

Su vocación era definida, según lo fué la de su colega Pereda: ser novelista desde sus primeros ensayos, sin erróneas desviaciones hacia la poesía, cosa que hubo de lamentar Juan Valera.

Tengamos en cuenta que para orientarse tan decididamente hacia la novela, no tenía a la vista novelas propiamente dicho, que le sirvieran de estímulo y de modelo, pues no se habían escrito aún las consideradas como obras maestras: "El escándalo", "Pepita Jiménez", ni "Sotileza".

En efecto: Valera no publicó la primera y mejor de todas sus novelas, la ya citada "Pepita Jiménez", sino cuatro años después de haber salido la "Fontana de oro" de Galdós (1870), y "El audaz", historia de un radical de antaño (1871).

A su vez, tampoco había entregado a la vida del arte sus creaciones "Tuerto" y "Tremontorio" el autor de "Las escenas montañesas".

Por esto el nombre de Galdós debe ser escrito en primer término en la lista de los creadores de la novela moderna española.

En 1873 empieza a escribir los "Episodios nacionales". Trabajando tesoneramente llegó a terminar las dos primeras series (veinte volúmenes) en 1879. Consta cada una de diez tomos. La primera comienza

con Trafalgar y se cierra con la batalla de Arapiles. es decir, que desarrolla el agitado período de la invasión napoleónica. La segunda, otros diez tomos, desciende del hecho histórico a las agitaciones políticas internas producidas de 1814 a 1834.

No obstante ser episodios independientes, uno de otro, se justifica la designación de "series", por varios conceptos. El autor se propuso, en primer término, presentar a España a través de cada período, ya sea en los distintos acontecimientos históricos de relieve, que *centralizan* sucesivamente nuestra atención, ya también revelarnos las incidencias de menor cuantía y las intrigas de entre bastidores políticos, que se entretejieron obscuramente durante los veinte años corridos, del 14 al 34.

En segundo término, a más de la vinculación que ya tienen los hechos por su consecutividad cronológica, el autor consigue darles unidad de plan, y cierta uniformidad expositiva, mediante el artificio de convertir en narrador a un personaje imaginario, pero verisímil espectador de los hechos evocados. Dicho personaje se llama Araceli en la primera serie, y Monsalud en la segunda.

Entiéndase que estos personajes son de segundo orden en cada episodio, a pesar de la importancia que asumen ante el lector.

Al empezar la lectura de los "Episodios nacionales", por la imposición del Programa respectivo, todos los estudiantes nos dispusimos a saborear intensas emociones. Son novelas históricas,—se nos ha dicho—y nos ha bastado tal afirmación para que evocásemos la noción de lo que fué este género literario en la escuela romántica.

A tal punto, se pobló nuestra fantasía de relatos

conmovedores. El amor llevado hasta el sacrificio, la magnanimidad, el heroísmo, el infortunio, ruinas, patria, religión; he ahí los elementos que se amalgaman en la novela histórica, tal como la concebimos nosotros en las obras de Wálter Scott y en el "Macías" de Larra.

Pero este mundo de idealidades poéticas y de sentimentalismos líricos, no es el de Galdós. Su historia es realmente historia, y la razón, siempre adversaria del sentimiento, se lleva la mejor parte.

Quisiéramos más novela y menos historia y no precisamente para menoscabar la verdad de los hechos, sino todo lo contrario, para hacer más vigorosa y palpitante su visión en el espíritu de cada lector.

Quisiéramos asistir a la batalla de Trafalgar y a la de Bailén, a la tragedia del 2 de Mayo, y las jornadas de Zaragoza, con el estremecimiento sagrado de lo grande y hasta de lo sublime en el arte. Y eso es precisamente lo que no encontramos los estudiantes y quizás tampoco lo que no ha encontrado la masa del pueblo español.

Galdós, por temperamento o por escuela, no quiere pagar tributo a la emoción humana. Es frío; muchas veces lo es en contradicción con el episodio. Por lo menos con el episodio tal como perdura en nuestra memoria y en nuestra emotividad, debido a otras obras literarias y pictóricas o escultóricas, que glorifican en España, las gestas y personajes del primer período novelado en los "Episodios nacionales".

Reflejo en estas palabras el estado de ánimo que me produjo la lectura de dichos episodios, y debo declarar que repetí la lectura, por el apremio muy explicable que me produjeron las siguientes manifestaciones de Menéndez y Pelayo, en su conocido estudio crítico so-

bre el autor: "En los cuadros épicos, que son casi todos los de la primera serie de los "Episodios",—dice el incomparable crítico,—el entusiasmo nacional se sobrepone a cualquier otro impulso o tendencia. La magnífica corriente histórica, con el tumulto de sus sagradas aguas, acalla todo rumor menos noble, y entre tanto martirio y tanta victoria, sólo se levanta el simulacro augusto de la patria, mutilada y sangrienta, pero invencible, doblemente digna del amor de sus hijos, por grande y por infeliz."

¡Qué hermosos párrafos! La visión que nos muestra nos ilumina la fantasía y nos emociona. Pero creo que no surge del relato, sino de los grandes sentimientos patrióticos de Marcelino Menéndez y Pelayo, al abarcar el conjunto del episodio, o tal vez a la sola lectura del título, que sintetiza un poema.

El lenguaje y el estilo de estas historias noveladas, no nos sugieren la metáfora "de una tumultuosa corriente de sagradas aguas", sino de un curso lento, con frecuentes remansos.

¿Que hay martirios y victorias? ¿Que aparece España mutilada y sangrienta? Es indudable. Pero, tan tristes realidades no nos sorprenden y avasallan en estas páginas, con la potencia del mármol cincelado o del bronce fundido, con la sugestión extraña de una tela de Goya o el arrebato de una estrofa de Quintana. ¡Si tal hiciera, de acuerdo con lo que el elogio anteriormente transcripto afirma, no resultaría cierto lo que a renglón seguido, el mismo Marcelino Menéndez y Pelayo predica, sobre el sentido altamente educador y sano de estas obras. En ellas el autor no enseña "un absurdo y estéril cosmopolitismo". No enseña tampoco "a odiar al enemigo, ni aviva el rescoldo de pasiones ya casi extinguidas, ni se adula aquel triste género de

infatuación patriótica que nuestros vecinos han bautizado con el nombre especial de *chauvinisme*. De acuerdo; pero muy frío debió encontrar Menéndez y Pelayo el espíritu españolizante de Galdós, para acordarse del cosmopolitismo, como si despertara dudas al respecto, el fondo de los "Episodios". Termino esta observación modesta, pero franca, diciendo que si yo fuera inglesa leería Trafalgar creyendo en la anglofilia de Galdós.

España recibió con aplauso estas obras que consagraron el nombre del autor como novelista. Tal éxito enardece su ánimo y da, desde entonces, el ejemplo de esa admirable laboriosidad y potencia creadora, cuyo fruto, el más valioso quizás para su gloria, fueron las cinco series de "Episodios nacionales". Convienen los críticos en que, sin carecer de relevantes méritos, las series III, IV y V que empiezan con Zumalacárreguy y que Galdós no terminó hasta 1921 con la publicación de "Cánovas", no igualan a las dos primeras. El cambio de escuela o de preferencias literarias, allá por 1879, determinó a Galdós a dejar la novela histórica para dedicarse a género distinto.

Era una época de profunda perturbación religiosa y social para España. Galdós, hijo de su siglo, no solamente no pensó como Núñez de Arce, en resistir a la corriente del escepticismo y de la negación radical, sino que quiso ser, y efectivamente fué, uno de sus propulsores. Escribió con tal fin sus novelas de tesis, en que plantea problemas y conflictos religiosos y sociales Sin la mesura ni el comedimiento con que en los episodios heroicos trata de no provocar el odio del enemigo ni de avivar el rescoldo de las pasiones; en estas obras resuelve los problemas y los conflictos con el más combativo de los radicalismos, avivando pasiones y encen-

diendo odios, no menos condenables,—parece natural,— que si fuese contra ingleses o franceses. Obras de esta índole son "Doña Perfecta", "La familia de León Roch" (1878) y "Gloria", tres novelas exaltadas y mal decidas con igual furor y encarnizamiento por los dos bandos trabados en lucha implacable... y hasta sangrienta.

Pereda, paladín de la causa católica en el terreno literario, opuso a la propaganda subversiva de las novelas galdosianas su obra "De tal palo, tal astilla", otra novela de tesis cuya trama idealizada y estructura de razonamientos la hacen no menos tendenciosa y mala que las obras por él refutadas. Queriendo probar demasiado llega a no probar nada.

Siendo "Doña Perfecta" una de las novelas cuya lectura exige el Programa, sobre ella detengo mi atención.

El autor nos presenta dos mundos antagónicos: el religioso y el liberal. El primero arde en fanatismo, un fanatismo tan solapado como destructor; tan ciego como implacable. Lo personifican Doña Perfecta y el Canónigo Don Inocencio, su consejero, su confesor, amigo íntimo de la casa.

El segundo posee como caracteres intrínsecos ciencia y seriedad, tolerancia y franqueza confiada. Lo encarna el ingeniero Pepe Rey, colega del protagonista de "La familia de León Roch", ingeniero tan sabio y tan incrédulo como el sobrino de Doña Perfecta. Por un quítame allá esas pajas, el canónigo que se despepitaba por armarle quimera a Pepe Rey, diabólico huésped de Orbajosa, entra en guerra con el joven liberal y no se tranquiliza hasta que lo aísla de Rosario, su prima y prometida. Ni termina aquí la venganza. Llega a culminar con el asesinato del propio Pepe Rey, de cuyas

resultas enloquece la doncella y va a morir miserablemente en un sanatorio.

No puede pedirse procedimiento más ejecutivo. Es obra más de periodista que de literato. Más de circunstancia que de arte. El momento fué, según lo atestiguan historias y crónicas y obras literarias, de espantosas turbulencias. Bien se echa de ver que esta obra, como ataque, no es menos fanática que el fanatismo contrario, y como propaganda es tan vehemente, según César Barja, que llega a ser populachera. La define este tratadista, como una de esas absurdas historias que se oyen contar en España, en el vagón del tren o en la diligencia, donde los españoles gustan de discutir la existencia de Dios y el crédito de las instituciones religiosas, y donde (y esto es natural) prueba más aquel a quien Dios, como testimonio de su existencia y generosidad infinita, concedió mayor capacidad torácica y mayor vibración laríngea.''

Con criterio pasional, y por lo tanto ciego, distribuye Galdós el bien y el mal en cantidades absolutas, como lo hace en ''Gloria'', cuyas situaciones, por muy convencionales que se las juzgue, y cuyos personajes, por muy arbitrarios que se consideren, encuadran en un concepto artístico mucho más elevado. El bando clerical es un conjunto de caricaturas y, lo que es peor, grotescas. A su vez, Pepe Rey, simpático hasta ser ideal por muchos conceptos, puesto que el novelista quiso cincelarlo como un primor, nos resulta inadecuado para la investidura de héroe. Es que Galdós en esta obra, no arroja a la escena más que víctimas de una fuerza fatal, que sólo existe en la lógica de su apasionamiento antirreligioso. No recordó (y un artista nunca debe olvidarlo, ya que el absurdo tiene también su razón y su lógica), que al lector no le interesa que el novelista

*tome* a chacota y ridiculice los personajes y su conducta, sino que vaya noblemente a su fin.

Si algún valor literario tiene "Doña Perfecta", éste debe buscarse en la parte descriptiva y en la episódica. Termino mis apuntes sobre "Doña Perfecta", recordando una apreciación de Blanco García:

"Todas las figuras de este escenario, indiscutiblemente absurdas, debió colocarlas el autor en Sierra Morena."

En plano muy superior al de esta Doña Perfecta, cristiana anticristiana y madre antinatural, admiro a Fortunata y Jacinta (dos historias de casadas) que los críticos, en general, consideran la obra maestra de Galdós, en rivalidad con "Gloria". Menéndez y Pelayo dice de este libro que "da la ilusión de la vida". Pertenece al grupo de las novelas realistas, con ribetes de naturalista, es decir, que atribuye el autor importancia al estudio fisiológico de los personajes y a su temperamento para presentar las pasiones y los actos de los mismos, como resultados de esos determinismos. Fué el período zoliano de Galdós.

En "Fortunata y Jacinta", pinta el autor cuadros de la vida vulgar madrileña, cuyo realismo pierde en el ánimo del lector su exceso de crudeza, gracias al sentimiento que anima muchas de sus páginas. Se nota vigor y soltura en las narraciones; una penetrante observación analizadora y, a través de las escabrosidades del asunto, que es anatomía de purulencias morales, se percibe con agrado el afán de elevarse a regiones de luz y de poesía.

Apartándonos ahora de estas obras de combate naturalistas y realistas, las de tipo pseudo místico, como "Nazarín", y dejando de lado "Los cuatro Torquemadas", dedicaré algunos párrafos a la siempre ponderada "Marianela".

Galdós se nos revela aquí delicado en el sentimiento, fino en la escrutación psicológica, artista en el estilo, de tal modo que esta obra es algo así como un joyel afiligranado, para cuya elaboración fueron necesarios otro taller y otros buriles.

"Marianela", la niña mendiga, tan ruin por su aspecto físico como encantadora por su espíritu, toda luz y generosidad, es durante dos años la compañera de un joven ciego, de opulenta familia, Pablo Penágiles. El idilio de un amor tierno y apasionado los une; pero, ¡qué diferencia entre el amor de uno y otro! Marianela, consciente de su mísera condición, se ennoblece hasta casi idealizarse, por su espíritu de sacrificio. Pablo vive doblemente ilusionado: sueña hermosa a su compañera y cree amarla. Recobra la vista y entonces ve, al mismo tiempo, que ni Marianela es hermosa ni él la ama. Todo lo comprende Marianela. Sobre su corazón cae la noche desolada y mortal. Inútil es que la gratitud más cariñosa intente reanimar el alma de Marianela. Pablo y Florentina, su novia, saben que su mutuo amor ha puesto la muerte en la dulce niña. A través de toda esta apasionada historia vivimos en un mundo de emociones delicadas, hondas, íntimas. Florece el ensueño y se iluminan penumbras de melancolías. Percibimos las vibraciones ingratas de la realidad y nos sentimos, de súbito, suspensos, escuchando acordes de músicas lejanas. Cruzamos paisajes inolvidables, teñidos de albores matinales y repentinamente sufrimos, como si viviésemos en inefable concordancia y solidaridad espiritual con la protagonista, la acongojada conturbación que nos produce su muerte. Cae desde las luminosas alturas de su ensueño como una alondra que interrumpe súbitamente sus gorjeos, traspasada por una saeta invisible.

Algunos críticos, en su entusiasmo por esta novela, han llegado a decir que es una creación digna del genio de Goethe, tan admirable en el episodio de "Mignon y el arpista."

## II

## SU ESTILO

El estilo de Pérez Galdós es sobrio, claro, casi siempre sencillo. En "Doña Perfecta" el autor suele realzar el nombre con adjetivos, con el evidente propósito de dar colorido a la expresión; pero evita las figuras brillantes y el lenguaje poético que embellece a "Marianela".

Por su fraseología y por el desarrollo general de los períodos, el estilo de "Doña Perfecta" resulta serio y grave. No obstante ser una obra de tesis, es decir, una obra en que el autor quiere demostrar un principio o una doctrina, y a pesar de su evidente interés de hacer propaganda, se aparta de las tiradas sonoras y elocuentes. Quiere obtener efecto, diciendo vigorosamente lo que dice.

En los diálogos se nota falta de movimiento; casi no hay diferencia entre la manera de decir directa del autor,—parte expositiva,—y la de sus personajes,—parte dialogada.

## III

## DIFERENCIAS ENTRE EL ESTILO DE GALDÓS Y EL DE VALERA

Valera suele escribir como un académico, para discursear ante la Academia. Pérez Galdós, en cambio,

escribe como pudiera hacerlo un buen cronista de diario. El estilo de Valera es aristocrático; el de Pérez Galdós es culto, sin afectación, aliñado, correcto, con dejos de elegancia, flúido sin pretensiones.

Podría compararse el de Valera a un magnate de viejo abolengo, ansioso de producir efecto y deslumbrar con su distinción. El de Pérez Galdós, por lo contrario, tendría semejanza con un hombre de la clase media, acostumbrado a todos los ambientes, y que sabe desenvolverse con toda soltura, sin muchas ceremonias.

Para Valera el estilo no es un medio solamente; es también un fin. Para Pérez Galdós nunca pasa de ser simplemente el medio.

---



## SOBRE LA SILVA "A LA AGRICULTURA DE LA ZONA TÓRRIDA"

Es la mejor composición de Andrés Bello. Tiene doble carácter: es lírica por la exaltación del sentimiento admirativo con que canta las bellezas de las pródigas tierras tropicales de América; es moral por la finalidad que el poeta se propone en esta obra.

En efecto: en la primera parte hallamos una pintura magistral de las producciones vegetales de la zona tórrida. Cada frase es una pincelada, cada período es un verdadero cuadro; el autor realiza primores de estilo, aunque a veces exagera la nota erudita.

En la segunda parte se dirige a la juventud americana y empieza entonces un discurso moral de alta y emocionante elocuencia, tan sincera por su fondo, como sonora y académica por la forma. Inculca a la juventud americana el amor a la naturaleza, fuente de salud física y moral, de bienestar económico, al mismo tiempo que trata de inspirarle aversión contra los vicios de la ciudad y de apartarlos de la política ruin, de la intriga y de los odios fratricidas.

Termina diciendo a los jóvenes que la única manera de ser dignos descendientes de los próceres de la independencia, es la de continuar y completar la obra de aquéllos, conquistando para la industria los fructíferos territorios de la patria.

Andrés Bello en esta obra, como en todas las que escribió, es castizo insuperable y sabe cultivar la perfección de la forma, aunque con frecuencia resulte frío en su léxico y fraseología. Tiende infatigablemente a la perfección de la forma, siguiendo los modelos clásicos. Pero, es muchas veces lamentable que a esa pulimentación sacrifique el movimiento y el calor del estilo, o lo que significa lo mismo, sea frío y amanerado, a trueque de ser clásico.

Ejemplo de ello es la estilización perifrásica con que describe en la silva, cada producto de los trópicos.

"Tú en urnas de cristal cuajas la almendra
que en la espumante jícara rebosa". (El cacao)

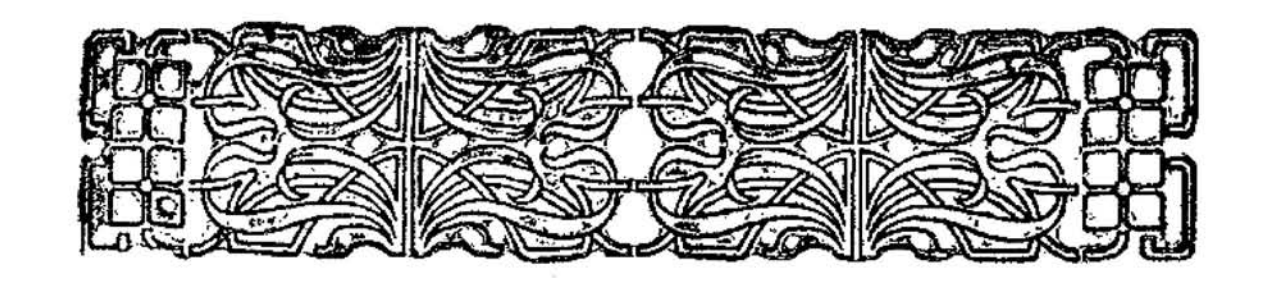
"Bulle carmín viviente en sus nopales
que afrenta fuera al múrice de Tiro" (La cochinilla)

"El vino es tuyo, que la herida agave
para los hijos vierte
del Anahuac feliz". (El pulque)

....... "y la hoja es tuya
que, cuando de süave
humo en espiras vagarosas huya,
solazará el fastidio al ocio inerte". (El tabaco)

"Tú vistes de jazmines
el arbusto sabeo..." (El café)

Y así, nos cita "el blanco pan de la yuca", las "rubias pomas de la patata", los "nectáreos globos de la parcha" (mburucuyá), rasgos que culminan con la pintura del banano que "desmaya al peso de su dulce carga".



# SARMIENTO

Si en nuestra fantasía proyectamos a lo largo de la América Latina la alineación de una cordillera simbótica del pensamiento y del arte, nuestra atención no tarda en fijarse en tres excelsas cumbres representativas de la culminación literaria en la prosa. Pertenecen al siglo XIX. Dijérase que en cada una de ellas se concentró la potencia vital, nueva, inesperada, asombrosa, de este mundo joven cuyos pueblos ofrecen en su evolución más de un hecho comparable a los de la gigantesca y activa orografía continental. Las cumbres a que me refiero se elevaron con los caracteres propios de la tierra nativa, y las modalidades impuestas por la época y las circunstancias históricas respectivamente, en la República Argentina, en el Ecuador y en Cuba. Pero las tres aparecen en la severidad de su recia contextura de andesita, engrandecidas por las tempestades que rodaron sobre ellas, por el dinamismo volcánico en que ardieron sus entrañas, y por el esplendor de los cielos, sobre los que recortan hoy la serena gallardía de sus líneas: Sarmiento, Montalvo, Martí; tres nombres, tres glorias.

"Civilización y barbarie", "Los siete tratados", "Flor y lava"; he aquí las tres obras en que palpita

con pujanza de inmortalidad respectivamente, el genio de los tres incomparables prosistas hispanoamericanos.

Un infatigable espíritu batallador animó a los tres. En la manigua cubana, en la alta meseta ecuatorial, en las llanuras argentinas, la lucha contra la tiranía política y el despotismo ideológico, enardeció a esos ilustres americanos, haciendo de ellos polemistas, oradores, soldados, y nos dió en el cubano un mártir de la independencia de América.

Prosa de combate, es la que da supervivencia gloriosa a su nombre. Tiene la de Montalvo, la pureza del habla española más castiza, sonoridad clásica, aroma de antigüedad, maravillosa abundancia de léxico.

Por su vasta cultura, por su refinamiento espiritual, por la altivez de toda su vida, lo creeríamos uno de los exquisitos ingenios de la edad clásica española, de amplia capa, nerviosa espada y siempre afilada pluma.

Martí, en cambio, sometido a todos los azares de la vida, en la cárcel, en el destierro y en el campo de batalla, revela en cada período de su prosa una admirable potencia épica. Tiene el don de la elocuencia, realzado por los prestigios de un pensador profundo y activo. Nuestro idioma adquiere en sus páginas la sonoridad del bronce, la incandescencia del acero en el crisol, y la belleza del modelado artístico.

Venciendo ahora mis deseos de subir a las soledades de Ambato, propicias a la meditación y de peregrinar a la patria de Martí, donde todo es pletórico hervor para la naturaleza y el hombre, voy a dedicar estas páginas a Sarmiento, distinto de los dos anteriores en cultura, en inclinaciones artísticas, en modalidades literarias, pero de una grandeza original tan plena, que ha merecido el dictado de "formidable".

# I

## EL HOMBRE

Nacido al pie de los Andes, en San Juan, el 15 de febrero de 1811, comienza su juventud en medio de las luchas políticas que siguieron a la independencia argentina. Su temperamento arrebatado y fogoso en aquel medio primitivo pudo convertirle en un temible hombre de bandería. Pero su espíritu excepcionalmente comprensivo, inclinado a lo bueno por tendencia ingénita y por la orientación íntima del hogar, hicieron de él, en todas las manifestaciones de su intensa y compleja actividad, una de aquellas que el pensador Haldane llamó "vidas consagradas", es decir, las que se concentran con toda la potencia en un alto propósito, verdadero ideal, cada vez más acendrado, más claro y más amplio, que despierta y absorbe toda su acción.

Las vicisitudes y adversidades de su juventud, fueron fraguas en las que templó cada vez más su carácter. Ellas le impidieron realizar sus estudios superiores en los dos grandes centros, Córdoba y Buenos Aires, los únicos por aquel entonces. Pero ampliando por autodidaxis, bajo el impulso combinado de su voluntad y de su inteligencia sus conocimientos, fué maestro a los diez y seis años.

Tras un año de magisterio, vuelto a San Juan aquel adolescente, en cuyo cerebro hervían idealidades y aspiraciones de orden no comunes, no titubea en recluirse tras un mostrador de almacén, para ganarse el sustento.

La vulgaridad de aquel ambiente avivó sus ansias vocacionales, en vez de producirle desaliento. Supo ca-

pitalizar en conocimientos científicos y literarios sus breves ocios de dependiente, de tal modo que desde entonces sólo vivió estudiando y enseñando. Sus convicciones de unitario lo obligan a emigrar a Chile en 1829. Fué su primer destierro; ocho años de rudo batallar, que pusieron a prueba aquella naturaleza de titán en formación.

Destinado a la preeminencia absoluta, luchó allí por la vida, en la obscuridad y en la insignificancia. Fué maestro de escuela, abrió un despacho de bebidas, volvió a ser dependiente de comercio, y por último trabajó en una mina.

Regresado a San Juan, a los veintiséis años, revela su contextura superior en dos iniciativas que respondían a su doble vocación de didacta y de político: un colegio, y un periódico llamado "Zonda".

El novel periodista, enemigo del federalismo, fué encarcelado. En 1840, apenas a los tres años de su regreso de Chile, cruzó nuevamente los Andes, oyendo tras sí la gritería desenfrenada de la canalla, que pocos días antes de su salida pidiera que le fuese entregado para degollarlo. El periodismo fué entonces un medio de vida para el expatriado y un arma de combate infatigable y gallardamente manejada contra sus enemigos políticos. Fué sucesivamente redactor de "El Mercurio" en Valparaíso, y de "El Nacional", fundado por él en Santiago.

Es la época en que traba firme amistad con el escritor chileno Lastarria, quien en sus recuerdos literarios lo retrata así: "El hombre realmente era raro: sus treinta y dos años de edad parecían sesenta por su calva frente, sus mejillas carnosas, sueltas y afeitadas, su mirada fija pero osada, a pesar del apagado brillo de sus ojos, y por todo el conjunto de su cabeza que reposaba en un tronco obeso y casi encorvado.

Pero, eran tales la viveza y la franqueza de la palabra de aquel joven viejo, que su fisonomía se animaba con los destellos de un gran espíritu y se hacía simpático e interesante. Tanto nos interesó aquel embrión de grande hombre, que tenía el talento de embellecer con la palabras sus formas casi de gaucho, que pronto intimamos con él.''

El prestigio de su pluma y de su palabra, puestas al servicio de la causa de la educación, le llevó entonces a una nueva y soñada esfera de labor: la Escuela Normal de Preceptoras, fundada y dirigida por él. Pero no por eso abandonó el periodismo.

La visión de su patria sometida a los desmanes del caudillaje, en las provincias, y a la dictadura de Rosas, en Buenos Aires, exasperaba su espíritu culto, democrático, apasionado pero profundamente honesto. Esa visión sigue inspirando al periodista, y no tarda en llevar su pluma de la hoja volandera del periódico a la del libro, destinado a perennizar las ideas y pasiones.

En efecto: el pedagogo y el periodista que habían consolidado la fama y la posición económica de Sarmiento, a los halagos que le brinda la sociedad chilena, prefieren el combate y hasta el sacrificio por los ideales ciudadanos que inflamaban cada día más al ilustre argentino.

Por eso publicó Sarmiento, en 1845, su obra fundamental ''Facundo''. El mismo año, ansioso de dar incremento a su bagaje intelectual, emprendió viaje a Estados Unidos y Europa. Regresó después de un trienio de observaciones y estudios, para reanudar sus tareas educacionales y periodísticas. Fruto de ese viaje y de su experiencia fué su nueva obra ''La Educación Popular'' (1848). A poca distancia de tiempo dió tam-

bién a luz su tercera obra "Viajes por Europa, Asia y América", y en 1850 publicaba "Argirópolis" o "La capital de los Estados confederados del Río de la Plata" y "Recuerdos de Provincia", libro este último, que reveló a sus contemporáneos y fijó ante la posteridad la delicadeza emotiva de aquel escritor y de aquel ciudadano, que parecía no complacerse sino en el rudo batallar contra la suerte y contra los hombres, tenaz y agresivo, sufrido y emprendedor, abnegado e indomable...

"Vivió siempre en situación de guerra,—dice uno de sus biógrafos,—guerra con el ambiente, guerra con los hombres, guerra con las ideas."

No concebimos otra condición posible para este Ajax, siempre contento de combatir a la luz, mejor todavía si era luz de tempestad.

Cuando en 1851, bajó a los valles trasandinos la noticia de que don Justo José de Urquiza, gobernador de Entre Ríos, se había levantado en armas contra Rosas, Sarmiento todo lo dejó. Cruza los Andes, pasa de Montevideo a Gualeguaychú, y se presenta al ejército aliado, al que se le incorpora con el grado de teniente coronel y el cargo de redactor del boletín de la campaña.

Sarmiento no había luchado contra Rosas, sino contra el régimen implantado por el tirano. Por lo tanto, no nos extraña que dada la sinceridad y gallardía de sus convicciones políticas, Sarmiento se indispusiera contra Urquiza, cuando le vió seguir el régimen político de Rosas, y más aún contra el pensador y publicista Alberdi, porque éste, con su prestigio intelectual, sostuvo al vencedor de Monte Caseros.

Desde Chile, adonde se había trasladado nuevamente, después de su ruptura con Urquiza, mantuvo con-

tra Alberdi una de las más ásperas y violentas polémicas de su vida pública. Regresó a su patria en 1855, para comenzar en ella la brillante y agitada vida política que culminó con la gobernación de su provincia natal después de la batalla de Pavón (17 de setiembre de 1861), por la cual quedó implantado definitivamente el régimen federal en la República Argentina, y con la Presidencia de la República (1868-1874).

Durante los tres años anteriores a su presidencia, residió en los Estados Unidos. Vinculado allí con ilustres hombres dirigentes, pudo satisfacer sus mayores anhelos de viajero estudioso y excepcionalmente observador. Se consagró preferentemente a los problemas de la educación pública, que al americano del Sur, al hijo de un país cuyo fruto de civilización dependía de cómo se orientase la escuela primaria, le interesaba en grado máximo.

Para Sarmiento existía un mal grave en los países del Río de la Plata: el universitarismo, cuyo producto calamitoso eran los profesionales de la política. Imponíase, pues, orientar la enseñanza, como se había hecho ya en los Estados Unidos, a la preparación de elementos prácticos y sanos, dedicados a los progresos económicos de su tierra, al mismo tiempo que al fomento de una democracia culta y consciente.

Publicó con tal motivo sus obras: "Las escuelas", "Base de la prosperidad de los Estados Unidos", "La vida de Abraham Lincoln" y la de "Horacio Mann". Fué un apóstol y un propulsor de todas las obras de progreso material — agricultura, ferrocarriles, navegación, industrias. Patrocinó con el ahinco vocacional que le había convertido en maestro desde la adolescencia y en formador de maestros durante su destierro, la instrucción primaria.

Y con el mismo ahinco, tesonero y radical, procuró la extinción definitiva del caudillismo personificado en Ricardo López Jordán, así como siendo gobernador de su provincia había puesto término al terrorismo de "El Chacho", "el último caudillo de las montoneras de los llanos".

Terminado su mandato presidencial, continuó Sarmiento luchando por sus ideales políticos y pedagógicos, desde distintos puntos, con la palabra y con la pluma, hasta su muerte, conservando inalterable la fiereza de sus convicciones, el temple espartano de su carácter, y aquel excepcional espíritu de acción que le distinguió en todas sus empresas.

Murió en la Asunción del Paraguay, el 11 de setiembre de 1888.

## II

## SU LABOR LITERARIA

Sarmiento, con el carácter de que dí ligera idea en los apuntes precedentes, viviendo en un período de cruentas luchas políticas, tuvo que ser soldado a más de publicista. La misma conciencia del deber, y el mismo empuje profundamente dinámico, pusieron en sus manos, según las circunstancias lo requirieron, la pluma o la espada, en defensa de sus convicciones.

El Sarmiento que con la espada en la diestra arriesga su vida, en 1829, en la revolución contra Facundo Quiroga, y en 1851, contra Rosas, en Monte Caseros, no es, por lo tanto, distinto del Sarmiento escritor, que impugna los mismos vicios políticos sostenidos por aquellos personajes. Así, con el aspecto de un combatiente, entregándose al apasionamiento de sus odios y

de sus ideales de austero ciudadano, debemos ver al autor de "Facundo", el libro por excelencia que perpetúa su nombre.

¿Qué es "Facundo"? Un libro de historia y un poema regional, escrito por el más despreocupado de los literatos. Es historia, porque en sus páginas está relatada la vida del caudillo argentino Quiroga, el caudillo de los llanos, cuyo despotismo conocía personalmente el autor, lo mismo que las gestas sombrías de Aldao y de "El Chacho".

Es un poema, porque en sus páginas se ven proyectados resplandores del fuego épico en que ardía la indignación de Sarmiento, convertida en estro poético. Veamos someramente de qué manera se combinaron estos dos elementos: el histórico y el poético, el científico y el artístico, el objetivo y el subjetivo, para dar a las letras americanas una obra admirable.

No era posible, por lo que dije al principio de este capítulo, que Sarmiento, dado su carácter y su finalidad combativos, escribiese una historia propiamente dicha. Con la franqueza de todos sus actos y palabras, lo manifiesta en el epígrafe de la introducción, tomado del crítico francés Villemaine.

Sarmiento historiador, ama a sus conciudadanos, y reclama para ellos un régimen de libertad. No podía luego conservarse impasible ante la realidad brutal de los hechos actuales, ni ante la evocación de los hechos pretéritos.

¿Impasible? Mal podían los lectores exigir de Sarmiento y mal podía éste exigir de sí mismo lo que no obtenemos de ningún historiador, por muy ajeno que sea a los hechos relatados, aunque pretenda realizar exposición científica pura. Nunca falta una circunstancia objetiva o una predisposición íntima, ideológica o

sentimental, que en mayor o menor grado menoscabe la imparcialidad histórica. Sarmiento es, pues, honesto desde el epígrafe.

Había escrito con el fin directo de contribuir al derrocamiento definitivo del caudillaje. En este sentido, "Facundo" es en un plano superior, una obra militante, como veintitrés años más tarde fué la biografía: "El Chacho", último caudillo de las montoneras de los llanos", escrita por Sarmiento en el período de su candidatura presidencial (1868).

"Facundo no ha muerto,—dice en la primera página,—está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas, en Rosas, su heredero, su complemento. Su alma ha pasado a este otro molde más acabado, más perfecto. Y lo que en él sólo era instinto, iniciación, tendencia, convirtióse en Rosas en sistema, efecto y fin."

Lo que se propone, por lo tanto, este raro historiador, es evitar que a la faz del mundo, un noble pueblo como el argentino aparezca encarnado en una naturaleza campestre, colonial y bárbara, en Rosas, el tirano "sin rival", el monstruo "a quien millares de almas generosas", en quince años de lid sangrienta, no habían desesperado de vencer.

Con estas declaraciones, precedidas por la vehemencia con que apostrofa la sombra terrible de "Facundo" para pedirle románticamente que le explique "la vida secreta y las convulsiones internas" de su país, empieza su obra capital.

Sorprende el talento, o mejor quizás, la genial intuición con que procede. Habiendo dividido la obra en tres partes, dedica la primera al estudio de los caracteres físicos del país. Relaciona dichos caracteres, que para él son factores de un indudable determinismo his-

tórico, con las costumbres, el temperamento y la ideología de los habitantes.

Plantea de esta manera y resuelve por su propia inspiración el problema filosófico de la influencia del medio y del ambiente que dió más tarde celebridad al nombre de Hipólito Taine. Las llanuras de la pampa y las serranías de Tucumán, descritas por Sarmiento en esta primera parte, aparecen a los ojos del lector como estupendos cuadros de la naturaleza americana, observada y sentida profundamente.

Rivalizan en belleza estas páginas, no sólo con las del poeta argentino Etchevarría, dedicadas a las mismas regiones, sino también con las de Alejandro de Humboldt en sus célebres "Cuadros de la Naturaleza".

Describe luego los tipos originales de la tierra argentina: el rastreador, el baqueano, el gaucho malo, el cantor. Son otros tantos retratos. Desbordan realismo. Producto de una civilización a medias, aparecen a nuestros ojos sorprendidos por una observación aguda, minuciosa y persistente en sus movimientos, en sus virtudes profesionales o en sus vicios, en sus rasgos íntimos. Son, al mismo tiempo, páginas documentales y literarias, a las que deberán acudir en lo futuro historiadores, poetas y artistas, para darnos la imagen sensible de esos tipos nativos, en el libro, en la tela o en la estatua.

No son estos los únicos cuadros donde brilla el vigoroso y rudo poder descriptivo de Sarmiento. Como los escritores de Grecia antigua, guiado por su solo sentido de la belleza, infunde vida artística al relato de los episodios y de las anécdotas.

Entre aquéllos debemos citar la muerte de Quiroga en Barranca Yaco (Cap. IX).

*Entre las anécdotas es un modelo:* "Facundo acosado por un tigre".

La segunda parte de la obra es la biografía del protagonista. El autor nos lo presenta bárbaramente trágico, desde su apogeo hasta su muerte. La brutalidad salvaje con rasgos de refinamiento felino; el atropello premeditado y cínico alternando con manifestaciones de honestidad caballerosa; el humorismo sombrío y la ingenuidad sentimental y romántica, todo el conjunto de elementos psicológicos combinados en la contextura humana de Quiroga, por la acción de factores atávicos, por el desierto y las circunstancias políticas, lo desentraña y expone Sarmiento en forma definitiva.

Sombra histórica o espectro fantástico, Facundo está condenado a la inmortalidad en esas páginas de una prosa arrebatada y arrebatadora, robusta hasta la elocuencia, imaginativa y brillante, desgreñada y selvática.

Podría decirse que la paradoja literaria de estas condiciones guarda relación con la paradoja de los rasgos anteriormente citados del caudillo.

Nos explicamos, pues, el efecto de estupor que la obra despertó en toda América y en Europa. El Viejo Mundo vió de súbito ante sí el asombro de un cuadro dantesco, en que el desenfado y la rudeza de un historiador propagandista, condensaba los horrores de una barbarie desconocida.

En la tercera parte, que comprende dos capítulos: Gobierno unitario, Presente y porvenir, juzga el régimen rosista. Con la fogosidad de un tribuno y el tono de un profeta, pinta la desolación de su país bajo el despotismo. Han muerto el comercio y la industria, ha cesado la inmigración de extranjeros. Ha destruído las instituciones de enseñanza, encadenado a la prensa,

perseguido a los ciudadanos ilustrados, pisoteado las garantías individuales, convertido el crimen en sistema de gobierno, profanado la religión.

No contento con esto, trajo la destrucción a Montevideo, que desde 1836 se había convertido "en ciudad floreciente y rica más bella que Buenos Aires".

Termina pronosticando la caída del tirano, castigado por el general Paz, "el manco boleado", a quien Rosas tuviera diez años preso. Paz, con sus seis mil veteranos de Corrientes era, según Sarmiento, el hombre destinado por la Providencia a vengar la república, la humanidad, la justicia.

En un arranque final el ilustre desterrado exclama: "¡¡Proteja Dios tus armas, honrado general Paz!"

Examinada con el criterio de los preceptistas gramaticales y literarios, esta obra nos da la clave del antagonismo irreconciliable que existió entre Sarmiento y Andrés Bello. En efecto: no se le aplicó injustamente a Sarmiento el dictado de "anárquico escritor". Para afirmar como lo hiciera desde las columnas de "El Mercurio" de Valparaíso, que "la lengua de Cervantes era lengua muerta para la civilización, se requería ciertamente mayor cultura lingüística y más amplio conocimiento de los autores".

Ahora bien: ni en su léxico, que es pobre, ni en sus giros tomados del pueblo o construídos con desenfadado capricho, podía aquel robusto cerebro cimentar autoridad alguna en favor de su aserto. Pero con sus incorrecciones y barbarismos, con su prodigalidad de metáforas y alegorías, con sus salidas enfáticamente románticas, con sus intemperancias de gaucho de la república de las letras, y a pesar de todo eso, dió a su estilo tal colorido y potencia que hizo una de las obras más originales de la literatura americana y concentró en ella,

según Rodó, virtud poética bastante para vivificar una larga prole literaria, en la novela, en el drama y en la leyenda.

No era posible, pues, que el redactor de "El Mercurio" de Valparaíso y Andrés Bello hicieran migas por mucho tiempo. Sintetizando la índole de sus divergencias, me limito a recordar que en Sarmiento todo es espontáneo y primitivo, mientras que en Andrés Bello todo es mesura y estilización; que Sarmiento, pletórico de ideas y de apasionamiento, desdeña la forma, en tanto que Bello tortura la idea para adaptarla a los moldes tradicionales y preestablecidos.

Son los pueblos y no los literatos,—exclama Sarmiento,—quienes forman los idiomas. ¿Quién le hubiera dicho entonces a Bello, campeón intransigente del purismo estático que, ochenta años después Anatole France, uno de los más grandes escritores de fines de su siglo y comienzo del nuestro, escribiría en la "Vie Litteraire" estas palabras, al parecer calcadas sobre lo que en 1842 anticipaba el levantisco cuyano de "El Mercurio"?:

"La lengua ha sido hecha por el pueblo; es la obra de la multitud ignorante. Los literatos han colaborado en ella en muy pequeña parte, y esa parte no es la mejor." (Ver Jean Paul, "La Nación", 20 de noviembre de 1926).

*Sarmiento es siempre un nativo* a pesar de su cultura y de sus ideales de civilización europea. El venezolano es esencialmente europeo y clásico, aun cuando americaniza como en la silva "A la agricultura de la zona tórrida".

Es que para el argentino el estilo no pasa de ser un elemento externo, imprescindible para el logro de sus fines políticos y didácticos. En cambio, el estilo es

preocupación suma de Andrés Bello, para la gloria literaria.

En la relatividad de estos valores, fondo y forma, cuando éstos se presentan en las proporciones ya conocidas de uno y otro escritor, no es difícil predecir a quién corresponderá en el sentimiento público y en el sentir de los críticos el triunfo más amplio.

A Sarmiento,—nos decimos,—porque la belleza no vive enclaustrada en la vetustez de ninguna regla, ni de ninguna frase. Se renueva con el lenguaje, a pesar del barbarismo, siempre que el cerebro del pensador y el corazón del artista sean capaces de concebirla.

En este sentido, Sarmiento es reconocidamente un pensador y un artista. Como tal se le preconiza en "Facundo". Como artista se le preconiza también, aunque con mérito inferior, en "Recuerdos de Provincia".

Casi no hubo romántico que en el libro autobiográfico o de memorias, no tratara de dar desahogo a sus sentimientos, y despliegue a sus facultades de escritor, cuando no se entregaron también a condenables exhibicionismos.

Conociendo, empero, al hombre se nos ocurre de inmediato pensar que la nueva producción no podría ser fruto de exaltación romántica, ni de vanidad personal. No. Sarmiento no profesó el *principio del arte por el* arte.

En el arrebato de una polémica, si no la más importante de las numerosas que sostuvo, incuestionablemente la más violenta, creyó necesario escribir un libro de justificación de su origen y de su infancia. Hasta entonces el ataque se había dirigido contra sus ideas; pero el chileno Domingo Godoy hirió profundamente a su contrincante en sus sentimientos íntimos de

familia, determinando en él la reacción que habría de arrancarle acentos de ternura, croquis de ambiente, pinturas de costumbres, dibujos de tipos provincianos, jamás superados en las letras argentinas por la vivacidad del colorido y la hondura de la emoción.

Sarmiento atesoró en "Recuerdos de Provincia", páginas sentimentales y artísticas, con la sincera elevación y nobleza de espíritu que selló toda su vida. Bastaría recordar a este respecto que la emoción dominante de sus páginas es el amor filial.

Sabía cuán delicado es hablar de sí mismo; cuán fácilmente se da pábulo a la mordacidad de la sátira o al cauterio de la burla. No retrocedió, sin embargo, porque tenía fe en su triunfo. Así, en carta privada, se lo confiaba a su amigo Vicente Fidel López: "Preparo,—le escribió,—un librote titulado "Recuerdos de Provincia" o cosa parecida, en el que hago, con el mismo candor que Lamartine, mi panegírico. Le protesto, amigo, que el ridículo ha de venir a estrellarse contra tantas cosas buenas y dignas de ser narradas, que tendrán, de grado o por fuerza, que perdonarme la osadía."

Y no se engañó.

El rudo batallador, hecho a todas las crudezas del ataque y a las fogosidades de su intemperancia, se nos revela en "Recuerdos de Provincia", dulcemente melancólico y enternecido, evocando la ciudad nativa, su hogar, sus antepasados, la amorosa y augusta personalidad de la madre. El escritor selvático se humaniza. Sus frases y sus palabras se amansan, adquieren vibraciones íntimas, que hallan de inmediato las ocultas vías de nuestro propio espíritu, y nos conmueven.

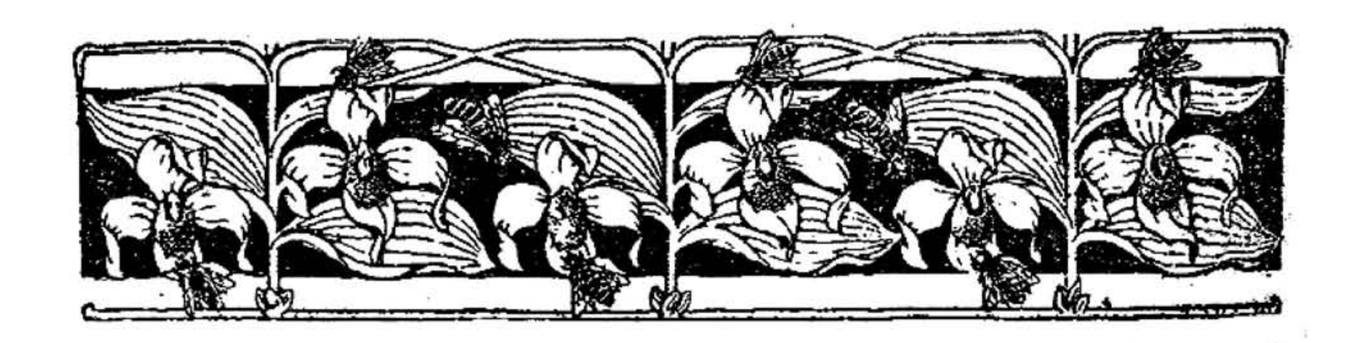
Las cosas inanimadas, al reflejo de sus sentimientos personales se colorean, las tradiciones se iluminan, las

figuras coloniales adquieren expresión y carácter. La madre, santa protagonista de este poema, al mismo tiempo nativo y académico, revive en la plenitud de las gratas realidades domésticas y en el idealismo de los inextinguibles afectos filiales, momentáneamente sobrepuestos a los afanes de la vida política.

"He querido apegarme a mi provincia, el humilde hogar en que he nacido,—dice con su habitual espontaneidad,—débiles tablas, sin duda, como aquellas flotantes, a que en su desamparo se asen los náufragos, pero que me dejan advertir a mí mismo que los sentimientos morales, nobles, delicados, existen en mí, por lo que gozo en encontrarlos en torno mío, en los que me precedieron: en mi madre, en mis maestros, en mis amigos."

La compleja estructura moral de Sarmiento se transparenta en estas "memorias". El escritor, a su vez, sin perder su ingénito desdén por la literatura, hace literatura. Dijérase un gaucho que se despoja por unos momentos de sus bravías exterioridades de montonero, para acariciar a sus hijos pequeños; suaviza la tosquedad de sus manos y pone en su voz modulaciones de inusitada blandura.

---



## ELEMENTOS ÉPICOS DE "TABARÉ"

"Tabaré" no tiene casi elementos épicos, aunque su autor se propone darnos el concepto épico, la grandiosidad de lo épico en la muerte de la raza charrúa, sin redención y sin historia.

Y no puede haber mucho de épico en "Tabaré", porque falta lo heroico, lo mismo de parte de los españoles como de parte de los indios. En cambio, lo que *abunda es el sentimiento*, un sentimiento de tristeza vaga completamente romántica: sentimiento del amor y sentimiento de la naturaleza.

El sentimiento de la naturaleza lo canta líricamente el autor, el cual narra poco y siente mucho. Zorrilla habría podido crear un personaje épico imaginario, ya que no existe históricamente, poniendo en un cacique el espíritu guerrero, emprendedor y heroico, en lucha abierta, sangrienta y feroz contra los españoles.

Ese cacique defensor de su tierra nativa, personificación de su raza, habría ofrecido a la imaginación del poeta un aspecto realmente poético en su amor hacia Blanca. Pero, en cambio de personaje guerrero, legítima encarnación del espíritu charrúa y personaje de epopeya, nos presenta un mestizo cargado con el peso abrumador de sus ensueños. Es un enfermo del espíritu

y un enfermo incurable. En su propio origen está la causa de su mal. El hijo del bosque y el retoño de sangre española, sometidos a una fatal convivencia, dan una dramática complejidad a este hijo doloroso de la fantasía. Se abstrae idealizando y suspechan que maquina; gime y creen que ruge de odio; es abnegado hasta la muerte y le tienen por traidor; es un mártir y le inmolan, como a una fiera peligrosa. Pasa incomprendido. La incomprensión... Chateaubriand se habría interesado por este indio meridional. Tabaré vive sufriendo. Aparece grande un solo momento, cuando lucha con Yamandú para libertar a Blanca.

Pero esta escena solamente sería un interesante episodio de epopeya, y de ningún modo la escena principal como lo es en "Tabaré".

---



## ZORRILLA DE SAN MARTÍN COMO ORADOR

La fama de Zorrilla de San Martín como orador, iguala o poco menos a la que tiene como poeta. Se le considera como uno de los grandes oradores, no sólo del Uruguay sino también de América. Al hacer esta afirmación debemos referirnos no al Zorrilla actual, que declina lentamente bajo el peso de los años, conservando las características de su temperamento privilegiado; debemos referirnos al Zorrilla de los buenos tiempos, cuando su talento juvenil y su espléndida madurez dieron los mejores frutos.

*Lo primero* que debemos decir es: ¿qué oratoria distingue a Zorrilla de San Martín? Nosotros sabemos que fué muy breve su acción parlamentaria, aunque en ella no dejó de distinguirse en la lejana época de Santos, como diputado católico.

En la tribuna parlamentaria uruguaya predominan la personalidad de Francisco Bauzá, la de Carlos María Ramírez y otras. No tuvo tampoco larga ni descollante figuración en la tribuna forense. El abogado se dejó vencer por el poeta. Porque Zorrilla es, en primer término y siempre, lo mismo con la lira como con la toga tribunicia, un poeta. Es poeta en verso, y es poeta

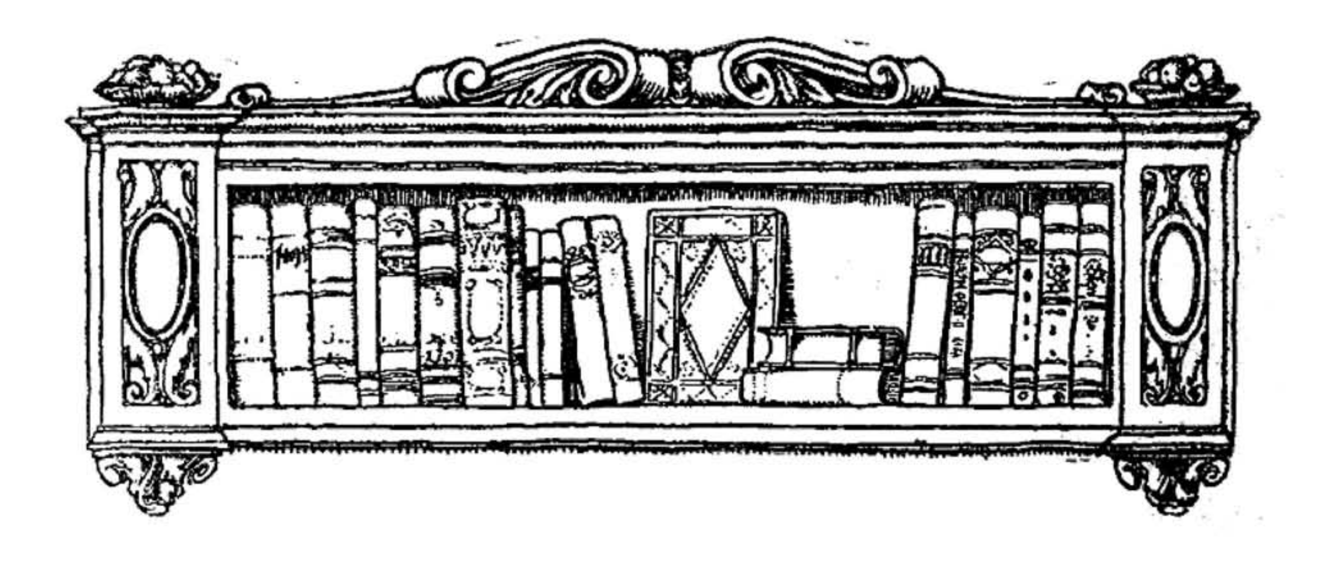
en prosa. Esto equivale a decir que la oratoria de Zorrilla no es de dialéctica, que no razona fría y severamente con argumentos para convencer. No se propone persuadir.

Es la de Zorrilla una oratoria dirigida a conmover con los recursos del sentimiento más cálido, de la imaginación más viva y del lenguaje más insinuante y cautivador, a la vez íntimamente sencillo y exquisitamente elegante.

Estas condiciones de sentimiento, imaginación y estilo, se nos presentan en Zorrilla, no como resultado de un esfuerzo o tendencia de escuela, sino como dotes naturales, desbordantes. Y al decir desbordantes casi se afirma que su oratoria tiene siempre, aun en las composiciones más célebres, tales como "El mensaje de América", "12 de Octubre de 1892" y la "Oración fúnebre en el sepelio del general Mitre", el sello inconfundible de la "improvisación".

Parece, en efecto, que una frase llamara inevitablemente a la inmediata; que un período impusiera el subsiguiente; que las figuras se encadenaran de un modo tan armonioso como inevitable, y, en fin, que un solo impulso, vehemente y apasionado, empujara todo un discurso, como si fuese metal volcado de un crisol al molde.

---



## JOSÉ ENRIQUE RODÓ

Vivió solo, seguramente convencido de que,—según sus propias palabras,—"la presencia de la multitud le hubiera estorbado para el éxtasis". El éxtasis, en el sentido que esta palabra debe tener de tejas abajo, referida a un filósofo, fué el estado normal de Rodó; un éxtasis de recogimiento, de meditación en cosas graves y nobles, en armonías y bellezas recónditas. Pasó, no como la muchedumbre de que nos habla Enjolrás en el final de "Ariel", "sin mirar al cielo", sino como un enviado, con las pupilas fijas en las alturas, sintiendo sobre sí aquella misteriosa vibración de los astros, que se parece al movimiento "de unas manos de sembrador".

Por eso a los pocos años de su muerte, ya no podemos evocarlo sin recordar a los místicos orientales y a los filósofos helénicos, cuya vida fué una dedicación serena a la espiritualidad propia y una dedicación activa al perfeccionamiento moral de sus semejantes. Como ellos, tuvo el doloroso placer del aislamiento, privándose hasta del halago de los vínculos naturales que completan y estabilizan nuestro mundo interior. Como ellos, a medida que iba avanzando en madurez, sintió

más hondo el anhelo de la soledad, aun sabiendo que si éste se engrandece, también tortura a quienes se le consagran. Y como ellos igualmente quiso, mediante su vida ascética, atesorar caudales de enseñanzas, para beneficiar a las mismas multitudes que le consideraban un ser exótico y raro.

¿Acaso lo fué? Basta leer una de sus páginas en "Ariel" o "Motivos de Proteo", basta ahondar en sus conceptos morales para ver que de exótico y de raro sólo pudo tener ciertas apariencias ante la mirada del vulgo. Si determinados intelectuales exteriorizaron afectadamente ante Rodó la incomprensión del *profanum vulgus,* su único resultado fué confirmar la ley, siempre vieja y siempre nueva, de que nadie es profeta, por lo menos unánimemente reconocido, en su propia tierra.

Aunque profunda y crecientemente amargado por la incomprensión de algunos y la hostilidad de muchos, su espíritu conservó las prerrogativas de la linfa que acendra su cristalina y fresca diafanidad en los ocultos meandros subterráneos. Cuando, convertida en fuente, salta de la roca viva, en ella palpita la luz con inefable fruición, y la vemos ofrecerse, con pródigas ansias vitales, a la sed de los campos, de las aves y de los peregrinos, para quienes vivió antes en la obscuridad y en el silencio preparatorios de todo apostolado. Y así como brota la fuente de los labios de piedra en que termina su curso escondido, así brotaba del espíritu de Rodó, con unción casi evangélica, su diáfana palabra de armonía y de moralización.

Tuvo de los filósofos la poderosa y alta visión intelectual, desde la que se dominan perspectivas indefinidas sobre los quebrados paisajes del espíritu humano. De unos y otros aunó en sí mismo la investidura do-

cente en la forma augusta del arte, porque la idea le descendía del cerebro a los labios hecha Verbo de Belleza.

Y se concibe que sea así, recordando que a su vocación literaria consagra "la perseverancia, los respetos y cuidados de una profesión religiosa", tal como él mismo lo dice del escritor ecuatoriano Montalvo.

Su personalidad de apóstol laico, constituída por la fusión del filósofo y del artista, es de las que están destinadas a no amenguar en el tiempo.

Al apagarse las aversiones circunstanciales que en nuestro medio fueron causa de incomprensión y desvío para muchos lectores, el autor de "Ariel" recibirá de nuestro país, como recibió ya y sigue recibiendo de todos los pueblos de habla hispánica, la admiración y el afecto que merecen los grandes bienhechores.



Si con el criterio de Carlyle o de Emerson, un historiador quisiera retratarnos "el héroe" o "el hombre simbólico" de nuestra literatura, no vacilo en afirmar que el primer motivante de sus perplejidades para la elección, sería Rodó.

Lo obligarían a ello el exquisito y vigoroso temperamento vocacional del autor de "Ariel", sus facultades estéticas, la efectiva dedicación con que cultivó las letras, aun a expensas de su legítimo bienestar, el alto don de simpatía con que supo internarse en todos los espíritus, a través de toda la América latina.

Ahí está el desarrollo y la condensación luminosa de su vida. No tiene biografía. Como una antorcha de esencias aromosas que arde consumiéndose, sólo tiene sacrificio y gloria.

Nació en Montevideo en 1872. Su niñez y su adolescencia no atesoraron enigmas ni revelaciones extraordinarias. Pudiera, quizás, señalarse con algún valor significativo su primer trabajo histórico sobre Bolívar, escrito cuando era todavía alumno de cursos elementales en la Escuela "Elbio Fernández", y publicado en la revista que los mismos niños redactaban en dicha institución de enseñanza.

Su labor literaria empieza en 1895 en su "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales", con algunos artículos de crítica literaria que produjeron admiración y fueron el principio de su notoriedad intelectual.

Dos años más tarde, suspendida la publicación de la revista, dió a luz su primer folleto, "La vida nueva". "El que vendrá", se titula uno de los artículos de este folleto. El joven crítico expresaba en la brevedad de sus páginas sus anhelos y propósitos de una renovación literaria, de tal modo que fué, sin quererlo, profeta de sí mismo.

Su revelación plena de crítico hondamente comprensivo, de artista y maestro de artistas, la constituyó en 1899 su estudio sobre Rubén Darío, considerado aun hoy como el más notable de cuántos se escribieron sobre el insigne portalira nicaragüense.

Ni devaneos juveniles, ni fiebre de ambiciones políticas parecían existir para el nuevo escritor, que tan brillantemente acababa de consagrarse. Así como en su estilo, había en su mocedad un sereno y grave reposo, más propio de la madurez que de las veintiséis primaveras que contaba entonces aquel esteta pensativo.

Era un pensador precoz. Como tal, su espíritu había efectuado ya largos y fecundos viajes... de Estados Unidos, el país estupendo de la industria y del

comercio, de la plutocracia y del materialismo calibánico, a la ciudad de Minerva, la antigua Atenas, en la que hubiera querido nacer, o bien en cuyo seno hubiera querido fijar su estancia este peregrino para identificarse con los maestros inmortales del pensamiento helénico.

De su viaje ideal nos trajo su segundo ensayo: "Ariel".

Con la afirmación de su brillante personalidad literaria, reconocida por todos en ese libro, hubo de comenzar entonces la crisis de su vida, el comienzo de su biografía de hombre público, puesto que en nuestro país difícilmente podrá concebirse un hombre de letras ajeno a la política.

Efectivamente, esa crisis no tardó en sobrevenir. Rodó intervino en la política. Es cierto que, desde 1898, había despuntado su pluma de periodista en "El Orden". Pero la figuración al parecer definitiva, del celebrado autor de "Ariel", empieza en 1902, con su ingreso a la Cámara de Diputados, a la que perteneció durante dos legislaturas, y esas no continuadas (1901-05 y 1907-11). No diré que entró en el recinto parlamentario con las alucinaciones de un Quijote. Pero sí, dirán siempre sus biógrafos, que aquel cerebro de seis lustros florecía en optimismos; que atesoraba propósitos hondos de ser útil al pueblo, y que su rectitud moral corría pareja con su inexperiencia política. Dirán que con la elevación idealista de "Ariel" y con la severa espiritualidad de "Próspero", inspirando su conducta de novel político y su actividad de flamante legislador en la hidalguía de su carácter independiente, y en la independencia de sus convicciones, mal podía triunfar porque mal podía avenirse a los imperativos disciplinarios de partido. Tanto valiera un renunciamiento de sí mismo.

No era un desorbitado soñador de irrealidades. No era tampoco un rebelde, hostigado por ambiciones egoístas. Pero, menos aún había de ser un mercenario contentadizo y dúctil.

Prefirió sentar plaza de "fracasado" antes que amenguar con una claudicación la contextura del moralista que llevaba en sí.

Breve resultó, pues, su actuación parlamentaria. Excluído en 1913 de las candidaturas oficiales coloradas, se esfuma su vida política en el periodismo, primero como articulista en "Diario del Plata", y luego en "El Telégrafo".

¿Por qué,—nos preguntamos,—se resolvió a entrar en el torbellino político, que por su naturaleza mal puede ser diafanidad y armonía? ¿Obedeció a los mirajes de una noble pero incauta ambición intelectual? ¿Cedió a las imposiciones de distinto género, propias de nuestro medio, sobre todo para un escritor sin fortuna?

Indudablemente ni el Rodó de "Ariel", ni el de "Motivos de Proteo", estaban modelados para nuestros partidos políticos. Se oponían la forma de su disciplina y la índole de sus luchas. Nada más opuesto a la idiosincrasia de Agorácrito que el carácter de Rodó.

Y es de notar que cuando se excluyó su nombre de la lista oficial, se hallaba Rodó en la plenitud de su fama. Había publicado en 1909 "Motivos de Proteo", la obra que llevó triunfalmente de un ámbito a otro del continente y a los mismos cenáculos europeos, el nombre del Uruguay, con el nombre de Rodó.

De nada le valió su gloria; se le postergó, y como si esto no bastara, aún hubo de sufrir ataques, para él tanto más dolorosos cuanto más distaba su temperamento de la pujanza de polemista, en que rebosaba

Juan de Montalvo, tan admirablemente presentado por Rodó en un ensayo.

Es de lamentar que no haya dejado en ninguna de sus publicaciones, ni en sus páginas inéditas, las confidencias de las perturbaciones que en aquel período de su malograda vida pública debieron apesadumbrarle. Cuantos lo conocieron dicen de distintos detalles que parecían exteriorizar un estado crítico en aquel moralista tan sereno, en aquel apóstol de una bella y elevada ideología humana.

Corrió así el período de 1913 a 1916. Es un período de cuatro años, no exento de contrariedades, pero fructuoso en distinciones y en gloria literaria. Durante ese transcurso, en efecto, publica "El Mirador de Próspero" y su aplaudido ensayo sobre Juan de Montalvo (1914). La primera de estas obras, una recopilación de críticas literarias, discursos y ensayos, dice por su mismo título cuál es el carácter esencial de sus páginas. Próspero, el sabio en quien la ingénita nobleza del espíritu, el tesoro de la sabiduría adquirida y la experiencia aleccionadora de un largo vivir realizan el tipo humano equilibrado y sereno, el intelectual libre de ataduras mancillantes, es el mismo Rodó.

Su visión de los hombres y de sus obras, su análisis y su dictamen crítico, proceden efectivamente de lo alto, es decir, de un espíritu que, sin haber conocido nunca los planos inferiores en su edad juvenil, aparece aquí revestido de una autoridad que ni sus mismos adversarios circunstanciales se atrevieron a negarle.

En el ensayo sobre Montalvo puso Rodó en evidencia su plena madurez de crítico y de estilista. Si es admirable por la profundidad con que estudia las modalidades espirituales y artísticas del gran ecuatoriano, hasta el punto de afirmarse que este ensayo nada tie-

ne que envidiar al que escribió sobre el mismo tema Juan de Valera, y que entraña los méritos de la mejor escuela de Taine, no menos admirable es por su estilo. Es majestuoso sin frialdades; es elocuente sin afectaciones de retórico; es severo como un bronce de epopeya, pero tiene reflejos cálidos, porque el alma de Rodó dejó en él todo el fuego de su entusiasmo. Podría llamarse "la gesta de la forma", hermoso título que lleva una de las páginas de "El Mirador de Próspero".

En 1916 Rodó emprende viaje a Europa. Había cantado el mar, la inquieta extensión proteiforme que entonces cruzaría por primera vez. Y así lo sintió: "Esas afinidades instintivas con las cosas de la naturaleza, esas misteriosas simpatías que parecen recuerdos de una existencia elemental, no me hablan de mi fraternidad con la montaña abrupta, ni la tendida Pampa, ni otras de las duras formas de la tierra, sino de mi fraternidad con las inmensas y ondulantes aguas, con el errabundo ser de la ola. Abro el pecho y el alma a este ambiente marino; siento como si mi substancia espiritual se reconociese en su centro."

Comenzaba en el Atlántico las soñadas andanzas y meditaciones de peregrino, que en forma tan inesperada había de epilogar la muerte pocos meses después.

Corta fué su trayectoria: de Portugal a Sicilia, desviándose de Madrid y París, los dos grandes centros de activa y selecta intelectualidad, donde su nombre despertaba admiración y afecto, y donde su presencia habría determinado homenajes nunca recibidos en la patria. Prefirió a estos homenajes las fruiciones estéticas de la Italia artística. Un libro póstumo, "El Camino de Paros", reproduce las correspondencias en que aquel viajero solitario, desconocido para el vulgo de Florencia, Pisa, Roma, Tívoli, Nápoles y Palermo, con-

densó sus impresiones y recuerdos. Leyendo sus "Andanzas", no tardaremos en percatarnos de que una tristeza íntima se va espesando rápidamente sobre el corazón del ilustre escritor, y de que el pesimismo le muerde dolorosamente.

Puede decirse de Rodó en esta postrera etapa de su vida lo que David en el "Diálogo de bronce y mármol", dice de Miguel Angel: "Aquel soberano dueño de la gloria pasó por la vida real en soledad y tristeza, sin sonreir, ni aún a las imágenes de su fantasía, y esta tristeza era... la de la reminiscencia platónica; era la nostalgia infinita del que ha contemplado en otra esfera la belleza ideal y no encuentra cómo aquietarse en el polvo de la tierra."

"¡Oh, che miseria e dunque l'esser nato!" (1)

Rasgos de pesimismo vertidos, página a página, son los siguientes: "Los que hoy se llaman hombres, no lo son sino en mínima parte. Todos están mutilados; todos están truncos. Son despojos de hombres; son vísceras emancipadas. Su arte es una contorsión histriónica; un remedo impotente. Su norma social es la igualdad: el sofisma de la pálida Envidia. Han eliminado de la sabiduría, la belleza; de la pasión, la alegría; de la guerra, el heroísmo."

En Roma se crispan sus nervios y se entristece su ánimo ante la población de gatos que ocupan el ruinoso Foro Trajano. Contemplando a la plebe felina, adueñada de aquellos despojos de la grandeza imperial, se le figuraba ver nuestra propia civilización. "Caer en manos de los gatos,—exclama,—¿no es el destino de to-

(1) Oh! ¡qué desgracia es, pues, haber nacido!

dos los poderes que envejecen, de todas las glorias que se gastan, de todas las ideas que se usan? Somos para los antiguos, como los gatos son para las fieras. Genios de una civilización de águilas y leones,—termina diciendo con profundo desencanto,—¿no será ésta, de que nos envanecemos, una civilización de gatos?''

El último artículo, fechado en Castellamare, acaba con la referencia de una visita a la Gruta Azul. ''La Gruta Azul fué para mí una decepción,—escribe,—pero ya hace tiempo que aprendí a resignarme al desengaño de las grutas azules...''.

Poco más de un mes había transcurrido desde la fecha de este artículo, cuando sonó en Montevideo esta lúgubre noticia: ¡Rodó ha muerto!

Era el 2 de mayo de 1917. Aquella alma excepcional, generadora de armonías artísticas y morales, nos había sido arrebatada, a orillas del Tirreno, en Palermo. Perdieron las letras patrias y la literatura hispanoamericana el prometido tesoro de los ''Nuevos motivos de Proteo''. Perdimos también los frutos que había de brindarnos su inspiración, vigorizada y florecida nuevamente en su viaje de observador perceptivo y estudioso.

## ''ARIEL''

''Ariel'' bastó para que su joven autor subiese rápidamente ''a la categoría de un valor universal en el mundo más elevado del espíritu.''

Esta afirmación crítica, hecha por el eminente Rafael Altamira a la salida de la obra, fué entonces y sigue siendo todavía una brillante realidad, y lo que es más, sin asomo de contradicción.

Aquel libro, limitado a una exposición de cien pá-

ginas, traspuso de inmediato las fronteras del Uruguay y tuvo apetecida y arraigada ciudadanía en todo el mundo hispanoamericano.

Se convirtió en breviario de latinoamericanismo.

Nadie, al leer en 1900 el recién salido ensayo, habría podido sospechar que era producción de una mente juvenil. ¡Tanta era la madurez de fondo y tanto el esplendor de la forma! El nombre de aquel joven de 28 años quedó consagrado.

¿Qué es "Ariel"?

Un viejo maestro a quien rinden sus alumnos igual tributo de acatamiento y de afecto, en la terminación del año escolar pronuncia su despedida. Sus palabras, hijas de la sabiduría previsora y amorosa, suenan bajo las alas desplegadas de una estatua de Ariel, una representación alegórica del espíritu generosamente idealista, que Shakespeare creó en su drama "La Tempestad".

El mismo maestro es llamado con el nombre de Próspero, porque tiene para sus alumnos las condiciones superiores con que el genial dramaturgo inglés enriquece al protagonista de aquel drama.

¿Y qué les dice a sus discípulos, que representan a toda la juventud de América, el sapiente maestro que asume tan soberano magisterio?

Les dice que quiere colaborar con ellos en una página del programa que ha de regir el espíritu y el esfuerzo futuro de la juventud.

Sólo es digno de la libertad y de la vida quien es capaz de conquistarla día a día para sí, y para ello, los hombres como los pueblos, necesitan afianzar primeramente su fe en determinada manifestación ideal y mantener su puesto en la evolución de las ideas. La juventud es una fuerza y un tesoro; la juventud es el

descubrimiento de un horizonte inmenso que es la vida; la juventud es la depositaria de todos los optimismos, de todas las esperanzas; pero es necesario que sepa cultivar ese optimismo y que mantenga vivas esas esperanzas, por las que el alma se vigoriza, lucha, se pone en condiciones de triunfar.

El dominio del porvenir, la fecundidad y la fuerza serán siempre de los pueblos que luchan sin desfallecimientos, con los ideales de la juventud.

Rodó, por los labios de Próspero, extiende aquí una mirada sintética a la antigua Grecia, que recibiera de los dioses el secreto de una juventud inextinguible, que "hizo grandes cosas porque tuvo de la juventud la alegría que es el ambiente de la acción y del entusiasmo, que es la palanca omnipotente."

Recuerda también al cristianismo naciente, que fué una inspiración esencialmente juvenil, brotada de aquel divino florecimiento de gracia y sublimidad de su fundador. La fe en el porvenir, la confianza en la eficacia del esfuerzo humano son el antecedente necesario de toda acción enérgica y de todo propósito fecundo. Y nadie debe eximirse de ese mandato, puesto que hay una profesión universal,—ha dicho admirablemente Guyau,—y ésta es la *de hombre.*

El autor empieza aquí a estudiar las distintas civilizaciones, señalando las virtudes de unas y los peligros de otras. Atenas ocupa en su pensamiento el vértice de la perfección. Ella supo engrandecer a la vez el sentido de lo ideal y de lo real, la razón y el instinto, las fuerzas del espíritu y del cuerpo. Cinceló las cuatro fases del alma. Cada ateniense libre, educado de esa manera, vivía dentro de un círculo perfecto, en que ningún desordenado impulso quebrantaba la graciosa proporción de la línea. De aquel libre y único flo-

recimiento de la plenitud de nuestra naturaleza,—dice Rodó,—surgió el *milagro griego*, una inimitable y encantadora mezcla de animación y de serenidad, una primavera del espíritu humano, una sonrisa de la historia.

¡Qué lamentable y triste resulta, por contraposición, el estado de millones de almas civilizadas y cultas que, por falta de educación moral, se materializan en los diarios afanes por la utilidad, sin librarse un momento de ellos para dirigir una mirada sobre las cosas, al mundo de las idealidades! Viven sometidas a una triste e ignominiosa servidumbre: la del interés. "No entreguéis nunca a la utilidad o a la pasión,—exclama,—sino una parte de vosotros."

Y aquí inserta Rodó, como prueba de su enseñanza, la parábola del rey hospitalario, que aún habiendo hecho de su palacio "la casa del pueblo" conservaba dentro, muy dentro, una misteriosa sala para él solo. Allí soñaba; allí se libertaba de la realidad; allí se bruñían en la meditación sus pensamientos. Era la última Thule de su alma. El autor entra después a considerar los caracteres de nuestro siglo, inculpado de utilitarismo estrecho, atribuído primero al materialismo científico, y luego, principalmente, a la democracia creadora de mediocridades. Teme que la excesiva igualdad vulgarice los espíritus y favorezca la entronización de Calibán, el monstruo antagónico de Ariel. Por eso sólo concibe como noble y justa una democracia "dirigida por la noción y el sentimiento, a las verdaderas superioridades humanas, una democracia en la cual la supremacía de la inteligencia y de la virtud, reciba su autoridad y su prestigio de la libertad y descienda sobre la multitud en la efusión bienhechora del amor."

Este principio lo lleva a encarar de frente el espíritu de *americanismo,* considerado como concepción utilitaria de la vida e igualdad en lo mediocre. Si ha podido decirse del utilitarismo que es el verbo del espíritu inglés, los Estados Unidos pueden ser considerados la encarnación del verbo utilitario.

El espectáculo de esa nación, asombro de progresos materiales incomparables, ha despertado en los pueblos hispanoamericanos una inquietud peligrosa: la *nordomanía.*

No es cierto que Rodó condene el progreso de Estados Unidos; antes bien, conceptúa necesario que se adquieran inspiraciones y enseñanzas en el ejemplo de los pueblos fuertes y no disimula su admiración hacia el pueblo del Norte, cuyo genio podría definirse como la *fuerza en movimiento.* Lo que Próspero condena es el espíritu de vulgaridad, que a su juicio, y sobre todo según se creía en los comienzos de este siglo, "se extiende y propaga como sobre la llanura de una pampa infinita".

El norteamericano ha heredado el espíritu positivista de sus antepasados los ingleses, sin el caudal de sus idealidades. Y a medida que el utilitarismo genial de este país se consolida con la prosperidad material, se nota en sus hijos la ambición de dirigir las ideas, de difundir sus moldes de civilización, de desenvolver una especie de magisterio romano. La obra puede inspirar asombro y respeto; pero, ¡cuánta diferencia media entre las sensaciones percibidas por el viajero moderno al divisar desde alta mar la gigantesca estatua de la Libertad frente al puerto de Nueva York, y la emoción profunda y religiosa con que el viajero antiguo debía ver brillar sobre la Acrópolis la imagen de Atenea!

Es que Chicago, Bostón, Nueva York, Baltimore,

tienen la grandeza sin alma que poseyeron en otro tiempo Nínive, Babilonia, Tiro y Cartago. "La ciudad es fuerte y hermosa, cuando sus días son algo más que la invariable repetición de un mismo eco, cuando hay algo en ella que flota por encima de la muchedumbre, cuando entre las luces que se encienden durante sus noches, está la lámpara que acompaña la soledad de la vigilia inquietada por el pensamiento y en la que se incuba la idea que ha de surgir al sol del otro día convertida en el grito que congrega y la fuerza que conduce las almas."

De las ciudades sin alma no queda piedra sobre piedra. De las segundas, en cambio, se trasmiten a través de los siglos, sus vibraciones espirituales en la obra del cincel y del pensamiento.

Próspero quiere que nos desviemos del *americanismo calibánico* para formar una raza pensadora que arda en ideales desinteresados; que el arte, la ciencia, la moral, la sinceridad religiosa, la política de ideas eduquen sus voluntades, en el culto perseverante del porvenir. Sueña en una América hospitalaria para las cosas del espíritu, pensadora y activa, serena y firme, de la que sus alumnos sean precursores. Sueña la victoria de Ariel, que será la victoria de la razón y del sentimiento superior. Ariel triunfante—termina diciendo,—significa idealidad y orden en la vida; noble aspiración en el pensamiento; desinterés en moral; buen gusto en arte; heroísmo en la acción; delicadeza en las costumbres. Sus últimas palabras profetizan que un día, sobre la cordillera de los Andes se elevará, como sobre un pedestal definitivo, la estatua de Ariel.

Las frases finales del maestro vibran en la serenidad de la noche, bajo la radiación del Crucero "cuyos bra-

zos abiertos se tienden sobre el suelo de América como para defender una última esperanza....".

*
* *

El estilo de Rodó en este ensayo presenta cualidades excepcionalmente valiosas. Se desenvuelve con el ritmo de una elocuencia solemne, con el vigor de una sobriedad viril, con los prestigios de una honda y bien sentida cultura.

Desde la primera hasta la última página se encadenan y despliegan las frases y los períodos, harmoniosa y sonoramente.

Rodó es más estilista que pensador. Podría discutirse sobre el valor del fondo; pero se reconoce el mérito común de la forma. Algunos críticos, mal avenidos con Rodó, han dicho que es un *dilettante* del estilo; otros, en cambio, como Andrés González Blanco y Gonzalo de Zaldumbide, han escrito que Rodó fué en su época (primer decenio del siglo XIX), el mejor prosista de la lengua castellana.

Leyendo su "Ariel" el lector cree que sólo una pluma muy acostumbrada ya al ejercicio de escribir, pudo haber trazado esas páginas, en las cuales el pensamiento y el estilo forman una sola cosa, toda serenidad, toda reflexión, toda cultura, de sello helénico. Y, sin embargo, "Ariel" es una obra juvenil.

El estilo de "Motivos de Proteo", presenta las mismas cualidades, y no obstante los diez años que mediaron entre ambas obras, no puede decirse que haya evolucionado gran cosa el estilo de Rodó. Lo que en "Motivos de Proteo" vale, es el lenguaje noble, culto y selecto; lo que en "Motivos de Proteo" debe admirarse, es el estilo trabajado por un artífice del cincel.

Su sintaxis es de una armonía deleitosa; su ornato es de buen gusto, elegante, más próximo a la sobriedad que a la grandilocuencia.

El defecto que han querido señalarle es el de la frialdad, comparándolo a un mármol de fina pulimentación, pero con poca vida. Empero, podemos decir que Rodó supo revestir con los magníficos pliegues de una toga antigua, las ideas modernas.

---



# PÍNDARO

### El triple ritmo: Poesía, Música y Danza

### «LITERATURA VIVA»

De esta manera entiendo designar la enseñanza literaria que, apartándose del frío formulismo crítico y de los esterilizantes excesos de erudición, tiende a revelar a los neófitos las bellezas emocionales de cada autor.

Estas páginas fingen el relato de un testigo de la celebración de la victoria de Diágoras.

## I

Recortando sus costas azuladas bajo un cielo de oro, apareció a nuestros ojos la isla de Rodas, fecunda en hombres y propicia a los rebaños. El Altairos, con los flancos velados todavía por las brumas marinas y la cumbre iluminada por los rayos del sol naciente, parecía erguirse enorgullecido de ser, trono de Zeus, morada de Apolo, símbolo patrio de los Erátidas, uno de cuyos vástagos, el glorioso Diágoras, iba a ser festejado el día de nuestra llegada.

Una animación festiva dominaba en la amplitud del mar adormecido.

En efecto: decenas de navíos, con la impaciencia

terminal de la llegada al anhelado puerto, surcaban las aguas, como nuestra galera, a impulso de elásticos remos, llevando a Rodas, no sólo centenares de helenos de distintas procedencias, sino coros y músicos de Parténope, Agrigento, Salapia y Gela, las bellas y florecientes ciudades rodias de Italia. Las cuatro hijas de la opulenta y feliz metrópoli, testigos del ruidoso triunfo de pugilato, obtenido por Diágoras en los recién terminados juegos de la 79.ª Olimpíada (año 461 a. C.), querían fundir su corazón, su júbilo y su voz, con la voz, el júbilo y el corazón de la ciudad, en homenaje al héroe.

## II

Poco antes de penetrar en el puerto, ganó la delantera a nuestra nave una esbelta trirreme siracusana, de áurea popa y flamante velamen, enviada por Hierón.

—¡Ahí va Píndaro!—oímos exclamar a nuestro lado.—Vedlo,—nos explicó un viajero tebano.—Ahí le tenéis, de pie, al lado del piloto. Viene a Rodas para celebrar con uno de sus inspirados epinicios olímpicos la victoria de Diágoras. Y yo os digo que su canto dará a las fiestas de la isla una resonancia inextinguible a través de los siglos.

Nuestros ojos contemplaron entonces, con admirativa atención, la majestuosa persona del que los atenienses, mal que pese a nuestro amor propio de predilectos de Apolo y de Minerva, preconizaron como el más grande de los líricos griegos.

Gracias al arte de este divino sexagenario, las cañas del lago Copaide (Pítica XII-25 29), transformadas en flautas, han vencido a la heptacorde jónica. Su gloria, difundida a todos los ámbitos del Mediterráneo,

dondequiera que arda una brasa del sagrado fuego helénico, suscita el recuerdo de Laso de *Hermión*, de Agatocles y de Apolodoro, los ilustres atenienses que fueron sus maestros. Pero, ¡cuánto se ha distanciado de ellos, a medida que fué tomando altura en las luminosas regiones de la poesía heroica y de la religiosa! Su




Píndaro de Tebas recibido por Diágoras en Rodas

prestigio, reconocido y proclamado, tanto en las cortes de los tiranos como en las plazas públicas, ha eclipsado el de Mirta y el de Corina, sus primeras guías en la técnica; el de Alcamo, Ibico Estesícoro, sus predecesores en la poesía mélica; el de Simónides y Baquílides, sus ilustres rivales de ahora.

Es que el gran beocio aúna armoniosamente en sus

geniales producciones, la tradición de la escuela dórica, que le brinda en Hesíodo abundoso caudal de imágenes y de mitos religiosos, con la vivacidad cólica y hasta con la pulida elegancia ateniense. Carece, no cabe negarlo, de la dulzura musical de Baquílides, ni tiene la exquisitez de Simónides. Todos los griegos, sin embargo, nos dejamos subyugar por el arrebato sublime de sus cantos, nos sentimos transportados por el vuelo de sus estrofas, que parecen desplegarse de los labios del mismo Apolo.

## III

Dejando una estela de nieves irisadas en el glauco cristal de las aguas, ganó distancia la veloz trirreme sícula.

¡Qué magnífica y estatuaria la figura de Píndaro sobre la reluciente popa! Semejaba un dios esculpido por Fidias para una Acrópolis. No de otro modo debieron ver y admirar nuestros antepasados a Homero en la plenitud juvenil, cuando tallaba para la inmortalidad, en el mármol vivo de sus cantos, las figuras de su Ilíada.

Pero, ¿acaso no es Píndaro el continuador de Homero?—me pregunté. Lo es. El arte del cantor de los atletas no es un debilitamiento, ni una degeneración del arte de Homero, como puede decirse de otros líricos en cuyas composiciones las figuras del viejo aqueo se convirtieron en sombras, sin rasgos ni contornos, para esfumarse luego en indefinibles abstracciones. No. Mirad la diferencia. Veréis cómo y porqué el tebano asciende a las esferas de lo genial sublime, a la altura del padre de la epopeya.

Píndaro transforma la poesía primitiva, dándole un

movimiento y una intensidad de visión propios del entusiasmo emocional. Hace lírica la concepción épica. Su lirismo nace de que no siente sólo la fe religiosa y patriótica de Homero, sino que arde con la fiebre de un sentimiento artístico más agudo y más limitado.

Su concepción es grande en el sentido humano y en el moral. Cada héroe de sus cantos es vástago de generaciones de héroes que tienen su raíz primera en la divinidad. La ascendencia genealógica se ilumina de súbito ante el triunfo del vencedor en el lirismo pindárico. Palpitan los recuerdos; surgen y desfilan las proezas; se humanizan los mitos...

La nobleza de una familia se proyecta sobre la ciudad a que ella pertenece y se extiende a cada agrupación nacional, vinculando en acorde y honda exaltación de simpatías a dorios y jonios. Ahí está la epopeya condensada líricamente, porque el poeta nos representa todo el mundo exterior, pero su alma lo enviste y señorea, haciéndolo expresión de sí misma, esto es: subjetivándolo. El canto es reemplazado por la estrofa; el episodio narrativo, por la síntesis de un verso, de una frase... ¡un relámpago de gloria!

Nosotros, sus contemporáneos, recibimos, estremeciéndonos de emoción, esos súbitos relámpagos del lirismo pindárico. Frases, versos, estrofas, vierten su onda luminosa de arte sobre mitos, leyendas, historias, que nosotros conocemos, sea cual fuere su extensión; ora pertenezcan a toda la Hélade, ora interesen a una ciudad o a una familia.

¿Qué ocurrirá, empero, en los siglos venideros, una vez rota la íntima trabazón que en nuestro espíritu tienen aquellas historias, aquellas leyendas, aquellos mitos de la raza y de cada núcleo dentro de nuestra raza?

Para los griegos de hoy, cada creación lírica de Pín-

daro es una maravillosa fiesta del espíritu y de los sentidos.

Multiplicidad de sentimientos, riqueza y vivacidad de colorido, plenitud y vigor de figuras, representación pictórica, verbal, musical, cuanto el arte puede ofrecer de deleitoso, lo ofrece este "Pontífice de las Musas" con inspiración prodigiosa infatigable.

## IV

Hemos llegado a Rodas. Al desembarcar nos incorporamos de inmediato a la columna que se dirige al templo.

Diágoras, aclamado sucesivamente por los coros populares de cada ciudad, avanza en primer término. Tras él forman tres filas los ancianos de Rodas, quienes cedieron el puesto central a Píndaro, considerado y recibido como un mensajero divino.

Alternan luego las doncellas y los jóvenes.

Ante el templo se han detenido. Terminados los cantos rituales, va a resonar en los ámbitos del espacio sereno la Séptima Olímpica, consagrada al elogio de Diágoras y de su padre, a glorificar a los Erátidas, sus antepasados, y a Rodas, evocando el origen de la isla perteneciente a Minerva y Febo.

Presenciamos así el estupendo espectáculo de la poesía coral, desarrollado en toda la magnitud artística en que lo concibiera el siciliano Estesícoro y en el que tanto se complacen especialmente los dorios.

Ahí tenéis el triple ritmo: el de la Poesía, resultando de una lengua tan plástica y rica de inflexiones como la nuestra; el de la Música, interpretación de motivos regionales, inspirados por el alma religiosa y el temperamento artístico de los helenos; el de la Danza,

complemento de los anteriores, cuya finalidad es concretar en formas plásticas de una honda eficacia visiva, imágenes y sentimientos despertados por la fusión de la Poesía con la Música.

Cunde el silencio. Todas las miradas se concentran en Diágoras que, a invitación de los sacerdotes de Apolo, ascendió al templo a ocupar su sitial de honor en lo alto de la gradería.

Forzudo y elástico, alto y de armoniosas proporciones, es un verdadero heráclida. Su apostura todavía juvenil es la de un inmortal en ese momento de plenitud en que debemos concebir a los dioses, en que los concibieron los grandes poetas y los realizan nuestros artífices del cincel. Diágoras tiene de los inmortales el poder de la victoria.

Frente al vencedor, al pie de la marmórea escalinata, se ha ubicado Píndaro. Brillan sus ojos, mientras con ademán solemne, da una orden a los dos coros dispuestos en hemiciclo.

De súbito, en un acordado y sonoro unísono, comienza el primer coro la estrofa inicial, avanzando rítmicamente hacia las gradas. Responde el segundo coro con igual motivo musical y avanza, a su vez, en tanto que retrocede el anterior. Cantan la antistrofa, que completa la brillante composición amplificada, escrita por Píndaro como exordio de la oda.

Ahora los instrumentos cambian de ritmo y de motivo. La atención de todos se intensifica.

Al concertado de voces responde una sola voz. Es una voz plástica y cristalina. Es ardorosa y suave. Es solemne y serena. Píndaro está cantando el épodo. Canta a la ninfa del mar, la hija de Afrodita, Rodas, la novia del Sol. ¡Canta al impetuoso y gigante atleta que ha conquistado la corona en las riberas del Alfeo y

de la fuente Castalia. Canta al padre de Diágoras, a Demageto, el amado de la Justicia, colono glorioso en la isla de las tres ciudades...!

La imaginación y los sentimientos populares de los rodios, y de sus huéspedes dorios y jonios, despiertan a este magnífico conjuro del poeta. Cuando la última vibración de su voz se apaga, entona el coro la segunda estrofa con iguales movimientos acompasados de los cantores, hasta que en el solo majestuoso del segundo épodo, vuelve a desplegarse la voz de Píndaro.

De esta manera, con su alternativa de coros y solo, el epinicio hace palpitar en la conmoción de los oyentes, con caracteres dramáticos, los tres mitos rodios, para epilogar el canto con el recuerdo de los nuevos triunfos del héroe, "por quien arde sobre el altar la grasa de los rebaños", por quien se regocijan Rodas y sus colonias, por quien se glorían todos los heráclidas...

Pero el poeta, moralista severo y espíritu fervientemente religioso, acaba el canto implorando el favor de la divinidad sobre los erátidas, pues sin la protección divina, — dice — "toda gloria y todo poder son efímeros".

El atleta, admiración de los hombres, y el poeta, émulo de los dioses como dispensador de la inmortalidad, se abrazan.

El humo de las aras y los vítores de la muchedumbre, se elevan al azul límpido, cual si al unir sus ondas ascendentes, fuesen un himno de fe y de optimismo a los destinos de nuestra raza.—*Anacarsis.*

**Por la copia:**

CLARA INÉS ZOLESI SAN MARTÍN.
(Estudiante de 4.° año).

**FIN**

# ÍNDICE




Imp. «El Siglo Ilustrado»
San José, 928